

الحق أقول للب

... ما شهدت به ...

طالعت هذه الفقرة من كتاب ضابط الأزمات شاب ، كلف من قبل سارى عسكر يونانارته بإقامة التحصينات على طول الساحل المصرى الشمالى . وعاش فترة في منطقة فوه ، ودسوق ، وسيدى سالم ، وبلطيم ، والبرلس ، وبرارى الحامول :

« لن تذكر ، مهما بلغ بك الخيال ، مدى فقر الفلاح ويومه ، فهو لا يكاد يجد ثمن جلباب أزرق يلبسه طوال العام . يعيش مع أهله ومواشيه وكلابه في مساكن هي مياة الحشرات . يتقشف في مأكله إلى درجة أن الغذاء اليوم لواحد من أبناء بلادنا على ضفاف الراين » الأزمات « قد يكنى عائلة الفلاح المصرى بضعة أيام . ولست في هذا متغالياً ، فالبنس هنا بلغ قرارته . ومع هذا ، فالتاس هنا أهل مرح ، وأسرك

لطفهم . وإذا تعمقت الملاحظة رأيت أن رقة شعورهم ، ونوقد ذهنهم يفوق ما نلاحظه في فلاحينا الفرنسيين . وما السمعة التي تلصق بهم في أوروبا عن ضراوتهم سوى أثر من آثار غضبائهم السريعة . فطوبتهم سليمة ، وطباعهم كلها دائمة . حتى الحيوانات التي تؤلفهم يبدو كأنها اكتسبت طبيعتهم . فالثور يجر الخراف هادئاً مطيعاً ، والظلال لا تعرف الشراسة . والثعابين تتسلل تحت حصير الفلاح ، وتعيش معه دون أن تؤذيه ، وكلابه قليل منها ما يصاب بالسعار ... لأن الجو المحيط هؤلاء الناس يفيض بفتحات الحضارة ... »

ومن كتاب شارل ديبديه « ليلى القاهرة » الذى نشر في باريس سنة ١٨٦٠ ، وعاش مؤلفه في القاهرة حقبة طويلة ، حوالى منتصف القرن الماضى :

« لا يوجد في أرض الله الواسعة شعب أسلس طبعاً من أبناء القراعة هؤلاء ، والمصرى يحتفظ بدماثة طبعه تحت ثيابه العسكرية ، وتظهر حضارته المتأصلة إذا ما قورن بالعسكرى التركى ، ذلك الجلف المدهجى الذى يفاجئك هو وضباطه بفضافتهم . على حين أن المصرى يحتفظ ، مجتهداً ، بهدوء سريره ، وكرم طباعه ، ومناحة سجاياه . »

تحية العاملين

لتلقى من مكتب ملحقتنا الثقافى بقينا ، وعلى غير نظام ثابت ، نشرتين ، واحدة باللغة العربية ، مطبوعة بالليستتر تلخص تلخيصاً وافياً الحياة العقلية في عاصمة من عواصم الفن والفكر ، ومدينة من مدن الجمال بكل مجانيه

وكثيراً ما أثارت هذه النشرة في نفسى ذكريات إقامة قصيرة بتلك المدينة أيام صباى . وأهم من ذلك : أن هذه النشرة تشبه مرآة مسحورة . المفروض فيها أن تعكس -- وهي تعكس فعلاً -- الحياة الثقافية بقينا . وإذا بها تعكس لعينى ، كالمرآة المتأوجة ، صورة الحياة الفكرية في بلادى . وإذا بهذه « تنسخت » صورته في المرآة ، وتتضام وتتناحل حتى تشبه خيال القزم المبطط ، المفلطح ، « المبعجر » الذى يظهر في بعض المرايا المتأوجة .

والنشرة الأخرى تصدر باللغة الألمانية ، مطبوعة على ورق صقيل ، توزع على الشعب التساوى . عنوانها طبع على قاع أخضر ، وشبه مستوحى من الفن المصرى القديم ، يصور النيل بالطريقة التي صور بها أجدادى

ولم أتنبه إلى أن التزمت ضيع علينا فرصة التعريف بما يعنيه هذا الطابع ، إلى أن طالت هذه الأرقام على صورة الطابع ٣٦١ - ١٣٦١ ، بالأرقام الهندية وحدها ، وبالتقويم الهجري كما ترى ، وعلى طابع ينتقل إلى أقاصى الأرض . ولا تحسبن أن الحروف اللاتينية ، والأرقام الأفرنجية طوردت من الطابع تمام المطاردة . فقيمة الطابع ، واسم مصر ، وكلمة بوسته ، كل هذه كتبت لمن لا يعرفون الحروف العربية . أما العيد الألى لأقدم جامعة في العالم ، فأمره سر بيننا ، وبين قراء العربية ، والأرقام الهندية !

— مصر تنشئ أول مدرسة للباله ، وتستشير أستاذ الباليه موسييف ، وتولى تدريب « كوزال » الأوبرا .
— الجناح القولكلورى بالمتحف الزراعى (وصورة التختران بحمله ، وفرقة الطبل البلدى أمامه) .
— الصفحة الأخيرة خصصت كلها لفن المصور محمد ناجى ، بمناسبة مضى العام الأول على لقاء ربه .
كل هذا فى مجلة باللغة الألمانية تتألف من ثمانى صفحات .

وإذا كانت النفوس كباراً
تعبت فى مرادها الأجسام

رواد الاخراج المسرحى

طالعت فى الشهر المنتقى كتابين فى فن الإخراج المسرحى ، ألفهما اثنان من جهابذة المسرح فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن : جوردون كريج ابن المثلة إلن ترى ، وستانسلافسكى مخبى « مسرح الفن » فى موسكو .

ولا أحسب ممثلاً محترماً فى أى ركن من العالم لم يسمع بهذين الاحمين ، إن لم يكن قد طالع ، ودرس ، وطبق ما درسه فى مؤلفات هذين الرائدتين .

كتاب « الفن المسرحى » لجوردون كريج ، وكتاب بنفس العنوان لقسطنطين ستانسلافسكى .

المظهر الدينوى للإله « حابى » ، وعلى صفحته المتأخرة زهرة اللوتس فى تفتحها ، وفى انضمام أكمائها . وتتأرب الخطوط الخضراء حتى تتحول فى أعلى الرسم إلى أديم أخضر ، يسطع فيه الملأل المثلث النجوم .

وتحت نظرى ، وأنا أكتب ، العدد الرابع من هذه النشرة الشهرية وعنوانها Der Nil (تصدر فى فينا باللغة الألمانية عن شئون الثقافة فى مصر : السيد أحمد عطية الله ، الملحق الثقافى للمفوضيه المصريه بفيينا » ، وإليك بعض محتوياتها :

— صورة لأوركسترا الإذاعة المصريه ، يقوده الأستاذ الضاسى الكبير فرانز ليتشاور .

— من محاضرة للدكتور إرنست بانرت (جامعة جراتز) عن تطور الثقافة فى مصر الإسلامية .

— الخبر المزيف الذى صدر عن غير مسئول بدار الكتب ، يزعم أن الدار سوف تعبر بعض كتبها للقهوى ، فى سبيل نشر الثقافة بين أفراد الشعب .

— التلميذ المصرى الذى نشرت عنه وزارة التربية خبر مخترعاته العديدة .

— اليوبيل الذهبى للنادى الأهلى ، مع صورة جميلة لحوض السباحة بالنادى .

— سباق السباحة فى قناة السويس .

— اكتشافات البعثة السويسرية الألمانية بجوار الأهرام (معبد الشمس من عهد أوسركاف ، أحد ملوك الأسرة الخامسة) ، مع صورة لرأس تمثال مكتشف .

— نظم التعليم فى مصر .

— ست عشرة مرشحة لمجلس الأمة (العدد صادر فى ١٥ يونيه ١٩٥٧) .

— المتحف الزراعى بالدق ، مع صورة جذابة لحديقة المتحف ، وبها تمثال الفلاح المصرى ، وخلفه واجهة بناء المتحف .

— صورة لطابع يريد العيد الألى للأزهر الشريف .

لم أطالعهما من قبل ، ولكنى أعرف عن صاحبيهما أكثر مما طالعت ، فقد رأيت أثر هذين القطبين في المسرح الأوربي من يوتارست شرقاً ، حتى لشبونة غرباً ، ومن برجن شمالاً ، حتى مونتفيدو جنوباً ، إلى جانب آثار ماكس راينهارت ، وجاستون باقى ، وجاك كرويه ، ولويس جوفيه ، وجورج بروف .

وكننت أعرف عن يقين أن الجليل الحديث ، بل والمخضرم ، من ممثلينا درسوا أعمال كريج ، على الأقل ، ويواصلون دراستها . وربما عنوا بقسطنطين ستانيسلفسكى . ولكنى كنت أعجب أن لا أرى أثراً ، أى أثر ، لتعاليم أيهما ، لا على المسرح ، ولا على السنة « نقاد » المسرح عندنا .

وبطل العجب بعد مطالعة الكتائين . فالقتيل مران وممارسة ، والإخراج كالقتيل ، لا يكفى أن يدرس فى الكتب . مثله فى ذلك مثل دراسة فنون الموسيقى والتصوير والنحت والعمارة .

ومع ذلك فإنه يبدو لى أن أثر قراءة هذه الكتب يجب أن يشبه أثر فتح التوافذ فى غرف مغلقة منذ زمان طويل . ولا شك أن كتابات ستانيسلفسكى وكريج فتحت الأذهان ، وحررت الفن المسرحى ، وجددت مناحى التفكير فى وسائل الإخراج من أداء ، وإيقاع وإضاءة وملابس وديكور .

ولكن الأهم من الكتب ذاتها هو الثورة المسرحية التى أثارها ستانيسلفسكى فى « مسرح الفن » بموسكو ، حين عرف كيف يخرج تمثيليات أنطون تشيخوف على المسرح ، وكان يظن بها أنها روايات كتبت لتقرأ . وتبعه ، كل فى ناحيته ، وبطريقته ، جوردن كريج وماكس راينهارت ، ثم لوفى بو .

كان المسرح الأوربي قبل هؤلاء — مسرح ساره برنار ، واليونورة دوزى ، والسير هنرى إرفنج — شيئاً شليهاً بما عرفناه فى مصر ، وما زلنا نراه رأى العين فى مطالع النصف الثانى من القرن العشرين : مسرح

تقليد الطبيعة فى المنظر ، والملابس ، والإضاءة ، مسرح الممثل الذى يهوش يديه ، ويصطنع أصواتاً عجبية فى الإلقاء ، ليضحك ، أو يغضب ، أو يسخر . وإذا تميز ذلك المسرح القديم بشئ ، فبقهقرية أفراد الموهوبين ، ويمكن أن يعدوا على أصابع اليد فى مدى القرن التاسع عشر كله !

وتحول المسرح إلى إلهاء ، وإلى عناية بالنفاذ إلى أعماق الشخصية ، وإلى تفهم لعنصر الزمن فى إيقاع الرواية . وهذا المسرح الحديث بتقليد الطبيعة ، وتحول من مجرد أفراد يؤدون أدوارهم ، جاهدين أن « يلعبوا » أن أو « تلبسهم » أدوارهم ، إلى مجموعة متكاملة من إلقاء وضوء وحركة ، ومنظر وملبس ، ليس المهم فيها أن تجيء صورة طبق الأصل من الطبيعة ، وإنما المهم أن تنفذ إلى كيان المستمعين والنظارة ، بحيث يخرجون من « التياترو » وقد استضاءت بصيرتهم بالمعنى الذى قصد إليه المؤلف ، وفهموا الشكل والقالب الذى صاغ فيه المؤلف روايته . لم يعد فن المسرح فردياً ، شبيهاً بالعرف المنفرد ، وإنما أصبح فناً جماعياً ، كفن الأوركسترا ، وفن اليايه .

وفى هذا العدد من « المجلة » مقال عن المؤلف المسرحى الإيطالى لويجي بيرانديللو ، أدعو القارئ بعد مطالعته لهذا المقال القيم أن يتصور رواية من تمثيليات بيرانديللو يؤدبها المسرح المصرى بطريقته التى أكل عليها الدهر وشرب ، وأترك لتصوره أن يثير فيه من الضحك ، أو الرثاء ، ما يوائم مزاجه . . .

لا يمكن إدراك ما حدث من تطور للمسرح فى الغرب عن طريق الكتب ، حتى لو كانت مؤلفات ستانيسلفسكى وجوردن كريج . إنما الواجب أن يتلقى رجال المسرح عندنا دروسهم العملية بالمشاهدة المباشرة ، وبمضوء التدريبات بمسرح موسكو وباريس وفلورنسا وبابرويت وأذنية . ولقد ذكرت بابرويت لما حدث فيها من تطور بالغ فى إخراج درامات فاجنر الموسيقية ،

لا يأتيح هذا البرنامج الأغاني المصرية . . . » (إلى آخر الموشح القوي)

فأجابته الصحيفة ، مشكورة أيضاً ، بأن البرنامج الثاني مخصص للثقافة الرفيعة ، ومكان الأغاني ، التي يشير إليها الشاكي ، في البرنامج العام ، وغيره من البرامج المماثلة .

يخيل إلينا أن هناك ثأراً مبيتاً بين بعض الناس وبين الثقافة الصحيحة . وهو ثأر يولد الحقد ، واحقد يورث ضعف البصيرة ، وها هوذا يسبب الصمم . فالأغاني تملأ علينا أوقانتنا ، وتقتحم علينا خلواتنا ، من الساعة السادسة صباحاً ، على ما أظن ، حتى بعد انتصاف الليل . ويؤكد لي بعض العارفين أن هذه الأغاني تسمع أحياناً في الساعات الأولى من الصباح ، قبل أن يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود . ويظهر أنها تزداد لمن لا يستطيعون العيش ولا الصحو ولا النوم دون هذه الأغاني متمثلين بقول القائل : « قليل من الأغاني تصالح .. الحدة ! »

وهذه الأغاني — إلى كل ذلك — يتكفل بإذاعتها مطربون ولدوا وفي حلوهم . . . حناجر — أقرأ حناجر بالحاء — من ذهب ، وعلى أكثر من محطة رئيسية ، وبموجات تصل إلى جبل قاف ، بحيث يمكنك في أية ساعة من ساعات الليل والنهار أن تتعثر في أغنية .

ماذا دهي أولئك الناعين على الموجة المتواضعة التي تنبع برنامجاً ثقافياً متواضعاً : في الزمان ، فهو لا يستغرق سوى ساعتين كل ليلة . وفي المكان ، فهو لا يتعدى وراق الحضر .

ما ضرهم أن تحقق الإذاعة المصرية لأهل الحمى والثقافة رغبة مشروعة في الاتصال بالتيارات الحضارية الكبرى ؟

رققاً أنجشة بالقوايرير !

كما ذكرت فلورنسا وأدنية لأن بكل من هاتين المدينتين مهرجاناً سنوياً (المايو الفلورنثيني ، ومهرجان أدنية في أغسطس وسبتمبر) يدعو فيه منظمو المهرجان فرقاً مختارة من المسارح الأوربية المعروفة بالبحث والدريس والتجديد .

ومصيبتنا في مصر أن بعض رجال الفن عندنا ، من أكبرهم إلى أصغرهم ، قد ابتلوا بالغرور ، وطلعت على فنون المسرح والسينما والإذاعة والموسيقى موجة من العزة والتفاخر الكاذب صورتهم لأنفسهم زعماء في كل هذه الفنون . فإذا سألتهم : عرفنا الزعماء فأين الكياع ؟ أجابوك في غمغة وهممة ، لا تتبين فيها إن كانوا يقصدون بلاد القوقاز ، أو جزائر خوريا موريا .

فإذا تحدثت إليهم بصراحة ، ترجموا أقوالك بلغة التحليل النفسي من نوع : إنك تشكو مركب النقص ، أو إن عليك الباطني غري . وما بهم من حاجة إلى فرويد ، أو أدلر . فإن وعينا الظاهر والباطن يقادي بأننا في أول الطريق ، وبأن بلاداً أكبر منا ، وأعني ، ما زالت تسعى ، وتفتخر بدعوة الخبراء ، والأكاتلة ، وكبار أهل الفن ليأخذوا بيدها في مدارج الحضارة العليا .

وقبل أن أنسى : عرفت مؤخراً أن جوردن كريج ما زال حياً يرزق ، وكنت أحسبه في ذمة التاريخ إلى جانب ستانلافسكي وماكس راينهارت إلخ : فإذا به ينشر مذكراته ، وقد أرقى على الثمانين .

أف من البرنامج الثاني

مضمون الشكوى المرسلة إلى إحدى الصحف اليومية : « الموجة ضعيفة وبها خشخشة تمنع من حسن الاستماع » وجهت الصحيفة ، مشكورة ، نظر الإذاعة إلى ضعف الموجة إلخ . ولكن الشاكي لم يكتف بهذا ، بل واصل شكواه ، دون أن يقف ليعتف : « ولماذا

وفي ليلة الوفاة كان قائد الأوركسترا البريطاني السير
مالكوم سارچنت ضيفاً على أوركسترا هلسنكي ،
يقود سمفونية لسيلبيوس من سمفونياته السبع ، فقال كلمة
في تأييده : لقد فقدت فنلندة ملكها غير المتوج .
وفي نفس الوقت كان السير جون باريريولي قائد
أوركسترا « هاليه » بمنسستر يؤبته قائلاً : إن منارة
من منارات الفن في العالم قد انطفأت هذا المساء .
وقد درجت بريطانيا منذ عدة سنوات على أن يقيم
واحد من أوركستراتها كل عام حفلة موسيقية لاحتفاء
بعيد ميلاد الشيخ العظيم ، يحجي قائد الأوركسترا في
أولها وآخرها ، عبر الأنهر ، رجل فنلندة الأكبر ،
القابع في منزله بضواحي هلسنكي .
موسيقى سيلبيوس هي فنلندة بمنظرها الطبيعية :
غابلقها وبحيراتها ، وبأساطيرها المجموعة في ملحمتها
الشعبية الكبرى « الكاليفالا » .
وسمفونياته السبع يحفظها العالم المتمدن حفظاً يكاد
يكون عن ظهر قلب .
وكونشرتو الفيويلة من أهم محفوظات عازفي الفيويلة
الكبار في أوروبا وأميركا وآسيا وأستراليا . . . وأفريقيا .
وسيخصص البرنامج الثاني المصري سهرته الموسيقية ،
مساء الجمعة الحادى عشر من أكتوبر لسماح هذا الكونشرتو ،
والسمفونية الخامسة ، والقصيد السمفوني الذى يصور
أساطير « الكاليفالا » ، ويختتمها « بالفالس الحزين » .
وجدير بالذكر — عزاء لرجال الفن في كل مكان
من الأرض — أن الرجل الذى قضى في عامه الأول بعد
التسعين ، ربطت له حكومات بلاده مرتباً شهرياً ، منذ
بلوغه سن الثلاثين ! وحين تعرف ما جرى على فنلندة من
أحداث رهبة في الستين عاماً التى صرف أثناءها هذا
المعاش ، يمكن أن تقول معنى : إنه إذا كان سيلبيوس
جديراً بكرم حكوماته ، فما لاشك فيه أن الحكومات
التي تعاقبت على فنلندة مدى ستين عاماً كانت هي
أيضاً جديرة بآبن فنلندة البار .

جان سيلبيوس

توفى في العشرين من الشهر الماضى الموسيقى الفنلندى
جان سيلبيوس عن واحد وتسعين عاماً . وأكاد أقول :
إن الرجل خلد في حياته ، وصورته منطبعة في ذهنى
انطباعاً عجبياً ، فيها الكثير من تقاطيع وجه « شيخ
البلد » بالمتحف المصرى ، قد من الصوان ، لا من
الخشب . وموسيقى الرجل فيها الكثير من سياه : عفوان
وفخامة ، ينطبق عليها الوصف الوارد في « نشيد
الإنشاد » الذى لسليلان : « من هي المشرقة مثل الصباح ،
جميلة كالقمر ، طاهرة كالشمس ، مرهبة كجيش
بالوية ، كل رجل سيفه على فخذه من هول الليل »
عرفت اسم سيلبيوس في عشريناتى ، قبل أن أسمع
باسم بلاده فنلندة . وأقسم أن ثلاثة أرباع سكان العالم
المتحضر كانوا في مثل حالى ، سمعوا باسم ياسيلبيوس قبل
أن يسمعوا باسم بلاده . أو مقلوناً باسم بلاده . لأن
فنلندة أيام دراسى للجغرافيا كانت إمارة من إمارات
روسيا القيصرية .
وعرف العالم سيلبيوس عن طريق مقطوعة من أبسط
مؤلفاته : « الفالس الحزين » ، ألفها لتعزف في منظر
من رواية تمثيلية أظنها فنلندية يصور البطل — أو
البطلة — يعالج سكرات الموت . تشكلت هذه المقطوعة
بكل أشكال موسيقى الآلات . فانتقلت من الأوركسترا
الكبير إلى أوركسترا القهوة والحلوانى وشرب البيرة ،
وكازينو مدينة المياه المعدنية . وكانت « فرس رهان »
لعازف البيانو في السينات الفقيرة ، أيام الفيلم الصامت ،
يصور بها منظر الموت ، أو الحزن ، وربما عزفها
اصطحاباً لغروب الشمس أو طلوع القمر في آخر الليل .
ومن عجائب الصدف أن تجيء مقطوعة « الفالس
الحزين » ضمن مواد البرنامج الثانى المصرى في الليلة
التالية لوفاة الفنلندى العظيم ، ولم يفت رجال ذلك
البرنامج أن يقدموا المقطوعة بكلمة تأين قصيرة جامعة .

أزمةُ الصِّغِيرَةِ

بسم الأستاذ فتيحي رضوان

يجلو جوانب الجمال فيه ، وأن يثير الاهتمام به ، وأن يكشف عن نقائصه أو معايبه ، وأن يسرد تاريخه ، وأن يقارن بينه وبين عمل ثالث ، وأن يسجل الظروف التي ولد فيها ، وأن وأن إلا أن يعرض ذات العمل الفني ، ويعرض معناه ، وأن يضع يد قارئه ، أو متلقيه على جوهره .

فكما أن العمل المعماري لا يمكن أن تنقل صورته إلى الذهن والعقل ، وإلى الحواس ، وما خلف الحواس من بصائر ، إلا الأحجار التي كون منها ، والألوان التي طلى بها ، والنقوش التي كل بزخارفها — كذلك لا يمكن أن نفهم القصيدة أو المسرحية ، إلا إذا تأملناها في ذاتها ، وقراءناها وأطلنا القراءة ، فإن بدنا غامضتين ، استعنا بهما ذاتهما على فهمهما ، وحاولنا أن ندور حولهما ، بأن نحيط بالجو الذي ولدنا فيه وبتاريخ واضعهما . دون أن نطرق باب المؤلف أو الشاعر ، ونطلب منه أن يؤلف لنا مقالا شارحا لعمله الذي فرغ منه ، ونفرض يده من متاعبه : فالأعمال الفنية كالألوان : فلكي تعرف اللون ، وتأثر به — يجب أن تراه ، يجب أن ترى اللون الأحمر ، والأسود ، والقرمزي ، واللازوردي ؛ لفهم كلا منها على حدة ، ولتأثر به التأثير الذي يبعثه في النفوس .

أما البناء والشاعر ، فلا يستطيعان أن يقوما مقام اللون الأحمر والأخضر ، في إحداث أثرهما ، إنما هما يصفان لك تأثرهما باللون دون أن يصلا إلى ماهية هذا اللون ؛ لأن السبيل الوحيد إلى الوصول إلى تلك الماهية هو أن تراه بعينيك أنت ، لا بعينين آخرين ؛ فالعمل الفني من مثل القصيدة أو المسرحية أو القصة إذن — كالمسجد

حينما فرغت من مسرحتي « أخلاق للبيع » و « عشر شخصيات يحاكون مؤلفا » ، ودفعت بهما إلى دار النشر طلبت إلى أن أكتب لهما مقدمة جريا على سنة الدار فيما تقدمه لقراءها من كتب . وقعت في حرج شديد ؛ فكتابة مقدمة مسرحية يناق عقيده من عقائد الفنية ، وعدم تقديم كتاب إلى القراء يخالف قاعدة من قواعد الدار الإدارية ؛ فكيف يتم التوفيق بين الأمرين ؟ . . . وقد يبدو أن الأمر أيسر من أن يحتاج إلى جهد ؛ فالنن أعلى مقاماً ، وأعظم شأنًا من النشر والطباعة ، ومن قواعد الإدارة وشئون المال .

ولكني لم أتناول هذه « الأزمة » الصغيرة من هذا الجانب السهل اليسور الذي ينبغي بوصفي كاتباً ومسرحية — صفات وحقوقاً ، ترفع من مقامى ، وتسبغ على سلطات تلزم الناس طاعتي وإحترامى ؛ أردت أن أناقش هذه « الأزمة » — إن كان في اللغة متسع لهذا التصغير — مناقشة فنية فقلت : لماذا لأقدم للمسرحيتين بمقدمة ! أدير الحديث فيها على الأسباب التي أقتعنتى في الماضي بأن الأعمال الفنية لا يقوم بعضها مقام بعضها الآخر ، كحروف الجر ، في شرح مضموناتها ، وبيان مدلولاتها ؟

ورجبت بهذا الموضوع الذي وهمت أنه طريف ، وقلت : إنه جدير بأن يثير جدلا ، وأن يدعو إلى نقاش ؛ وكتبت بضعة سطور كمقدمة لهذا العمل المسرحي الوليد ! . . .

قلت : إن العمل الفني هو أسلوب في العرض ، وطرز من البناء ، لا يشرحه أبداً عمل آخر . قد يستطيع عمل فني أن يسترعى النظر إلى عمل فني آخر ، وأن

ومعانيها ، ومدلولاتها ومضامينها . .

وهذا هو الخطأ ، أو هذا هو الخطر . .

فالعامل الفني - ولو كانت مادته الألفاظ -

يختلف عن عمل فني آخر ، ولو كانت مادته الألفاظ

أيضاً . .

فالأهرام مصنوعة من الأحجار التي صنع منها

أبو الهول ، ولكن الأهرام لا تشرح أبا الهول ، وأبو الهول

لا يشرح معبداً مصنوعاً من الأحجار نفسها ولو كان

صانع كليهما فناناً واحداً ، بل لو كان مصدر الفكرة

فيهما وحياً واحداً . .

الأهرام هي التي تشرح الأهرام ، وأبو الهول هو

الذي يشرح أبا الهول ، ومعبد الكرنك هو الذي يعرض

على الناس ، الأفكار التي يحدث بها ، لا معبد

الكباش ، وإن كان معبد الكباش طريقاً إليه ، وجزءاً

منه .

والكاتب الذي يستدرج إلى شرح مسرحيته مثلاً

بمقال ، يتصور أنه يشرحها ، والحقيقة أنه يشرح نفسه .

يشرح جزءاً آخر من فكرته التي أودعها مسرحيته ؛

فالألفاظ حين توضع في المسرحية ، تبعث إحساساً

معيناً ، وتحرك خواطر بذاتها ، وتسمع الأذن أنغاماً ،

وتعرض على العين ألواناً ، على حين تعرض المقالة ،

التي تحمل الألفاظ نفسها أنغاماً وألواناً أخرى .

فإذا أخذنا مثلاً بيتي شوقي وهو يتحدث عن

مقبرة توت عنخ آمون :

أفضى إلى خستم الزمان ففضه

وحبا إلى التاريخ في محرابه

وطوى القرون الفهقرى حتى أتى

فسرعون بين طعامة وشرابه

وشرحناها بألفاظ من النثر - كدنا تصور أننا

نسجل حادثة في محضر واقعة يكتبها «أونياني» بوليس !

فالواقعة مجردة من ثوبها الشعري أشبه ما تكون برواية حادثة

جنائية : حادثة إزالة أختام رسمية أو دخول منزل بقصد

الأموى ، وكقصر الحمراء ، وكالأهرام ، وكسلة

كليوباترة : يقتضيك أن تراه بالذات ، وأن تغف

أمامه ؛ فإن لم تحط به وجب أن تردد عليه ، وأن

تقترب منه وتبتعد ، وأن تلف حوله وتدور ، وأن تعلوه

وأن تهبط دونه ، وأن تدخل إلى دهاليزه ، وأن تسير في

دروبه ومتعطفاته ، وأن تكشف خباياه ، وأن ترفع

السر عن خباياه ، وأن تقرأ تاريخه . . لا أن تقرأ عنه

كتاباً ، أو قصيدة ؛ فما يستطيع الكتاب أن يبنى

أمامك ، «لابرت» اللاهون في الغيوم ، ولا ميدان

بطرس القديس في رومة . . سيمتحلك الكتاب أو تعطيك

الصورة متعة فنية أخرى غير المتعة الفنية التي يمنحها

إياك البناء ، أو الميدان الذي صنتهما مهندس مجهول

أو ميشيل أنجلو . .

بيد أن في الحياة العقلية كما في الحياة السياسية

أوامراً ، تفضل لها العقول ، أو تفضل في بيدها الأذهان.

فالأعمال الفنية المكتوبة - لأن وسيلتها إلى القارئ اللفظ

المكتوب - يتصور بعض الناس أنها تستطيع أن يقوم بعضها

مقام بعضها الآخر : فالقصيدة ، والقصة الصغيرة ، والقصة

الطويلة ، والمسرحية ، والمقال - صورة قلمية مادة

بنائها الألفاظ ؛ فأنت ترى في القصة كلمات الحب ،

والبغض ، والانتقام ، والعشق والفجور ، والغيرة ،

والعظمة ، والجلال ، والكمال ، والفناء والبقاء ، والبدائية

والنهاية . وترى هذه الألفاظ نفسها في القصيدة وفي

المسرحية . وأنت تراها تنتقل بين هذه الأعمال الفنية

انتقال أفراد الأسرة الواحدة في حجرات البيت الواحد ،

فتظن أن هذه الأعمال تتحدر من من صلب واحد

وتنبع من منبع واحد ، وأنها كالأشقاء بل التوائم : من

غاب منها حل الحاضر محله ، وناب عنه ، وأدى وظيفته .

فإذا استعصى علينا فهم القصيدة استطعنا أن نقرأ من

ناظم القصيدة بالذات مقالاً يشرحها ، وإن طلبنا

المزيد من أفكار المسرحية قصدنا دار صانعتها ، وطلبنا

إليه أن يتحدثنا «بملحن» لها أو مذكرة شارحة لمواقفها

فإذا أكبر الولدين طويل والآخر قصير ، وإذا الأكبر حاد الطبع لا يطيق نفسه ، ولا يطيقه الناس ، وإذا الآخر فاتر ، بل بارد . . . ويقلب الولدان كليهما ، ويقولان سبحانك ، جلست عظمته ، وتسامت قدرتك . . . ونحن نقول معهما : إن المقالة لا تشرح المسرحية ، والقصيدة لا تشرح القصة ، والقصة لا تشرح الزجل . . . كل مسير لما خلق له ، وكل له وظيفته يؤديها . . . إذن هؤلاء الفنانون الكبار ، والمسرحيون الضخام ، يضحكون علينا ويخدعوننا ، حينما يقدمون لمسرحياتهم بالمقدمات الطوال . . .

ولكن ، قبل أن أجيب قل لي : من هؤلاء ؟

— برنارد شو . .

— من غيره ؟ . .

— والله . . .

— لا تظل التذكير . . ليس بين مؤلفي المسرحيات الخالدة — من جعل المقدمة للمسرحية حرفة له وصناعة إلا برنارد شو !

وتفسير ذلك حين معروف ، فحيوية برنارد شو تجعله يرضن على نفسه بأن يكون فقط مؤلف مسرحيات كشكسبير . . فهو في رأى نفسه ، كاتب ، وناقد موسيقى ، وناقد صور ، ومبشر بأفكار سياسية ، وصانع عهد جديد في الحياة . وهذه الحيوية ليست متوهمة ، إنما هي حقيقة من حقائق الحياة الأدبية ، فلا بد لها من متنفس ، والمتنفس « الشرعى » أن تكون المسرحية مناسبة لكتابة مقدمة ، والحقيقة أن المقدمة مطلوبة لذاتها ، مطلوبة نزولا على حكم هذه الحيوية الروحية الدافقة ، وبحسب مقتضيات هذه القدرة الفنية العلمية المتعددة الجوانب ، ولإرضاء شعور الكاتب العالم المتفلسف ، المصلح — ولشعوره بحاجة إلى مزيد من الإلحاح على تقديم أفكاره ، لأن هذا الإلحاح يزيد من عمق الناشر بهذه الأفكار ، ويوسع نطاق مراده وأتباعه . . . أما العمل الفني الذى أتمه حينما أتم المسرحية فقد

ارتكاب جريمة ، حقيقة أن الألفاظ المنثورة قادرة على أن تنقل بالضبط للمعنى الذى أوردته شوق ولكن شوق لم يرد المعنى وحده ، ولم يرد اللفظ وحده ، ولم يردهما وحدهما ، إنما أراد منهما معاً إيقاعاً خاصاً ، فأى عمل آخر يستطيع أن يجمع هذا كله إلا هذان البيتان نفسيهما ؟ . فإن نظمت غيرهما على نسقهما رأيت نفسك أمام عمل فنى آخر ، لا يثير فى نفسك الإحساس الذى يثيره العمل الفنى الأول . . وقد تذكر هنا المباراة المعقودة بين الشعراء والفنانين من قديم وأتى ستمشتر إلى الأبد . يقع الشاعر فيها على المعنى ، ويقع الشاعر الآخر على المعنى نفسه دون مظنة للسرقة ، أو شبه للجريمة ، فترى نفسك بين عالمين من الصور والألوان ، والمرئيات والمحسوسات ، والغيبات التى لا تحس باليد ، ولا تقع عليها جارحة .

ويعجب الشاعر أو الفنان بالمعنى أو بالصورة التى خلقها زميله ، ويرى نفسه أنه أقدر على عرضها وأقوى فى حسن أدائها ، فيتناولها بإحساسه وقلمه ، فإذا يكون . . عمل آخر ، قد يكون أقل ، وقد يكون أكثر . ولكنه على كل حال عمل آخر . ويقرأ الشاعر البيت فى قصيدة شاعر قديم ، فيحس أنه يستطيع أن يسرقه ، فى غفلة من الرقابة والعيون ، وينقله برمته ، ويضعه فى عمله هو ، فيشوه المعنى : ينقص أو « يهت » أو يخنى كأنه لم ينقل من مكانه ، حتى يحسب الشاعر السارق أو الناقل أن بيت الشعر من القصيدة كاللوحات المنقوشة على الجدران ، لا تنقل إلا مع الجدار كله ، فإن نقلت دون الجدار تعلق أجزاء منها به ، وكأنها قطعة اللحم المتصلة بالعظم ، سبحان الله ! لقد جعل العمل الفنى ، كولد الولدين : يرزقان الولد وهو من لحمهما وصلبهما ، ثم ينشأ فى حضنهما ، ويأكل مما يأكلان ، ويشرب مما يشربان ، ثم يرزقان آخر من الصلب نفسه والرحم ذاته ، ويكبر فى الحضان الذى رعى أخاه الأكبر ، ثم يطعم من الطعام نفسه ، ويشرب من الشراب نفسه . . .

المعونة من الأعمال الفنية الأخرى ، لتشرحها ، وتثير غوامضها ؟

ولا أسرع في الرد على هذا السؤال ، وأسأل : ومن الذى سيشرح لنا الصور الغامضة زبينة كانت أم مائية ؟ من سيشرح السيمفونية ، والصوناتة ، والأوبرا ؟ ومن سيشرح مبنى المسجد والجامع والجامعة ؟

وإلى أكاد أسمع أن فى عالم الموسيقى من يشرح الأعمال الموسيقية ويقدمها للناس فى أسلوب جميل أخاذ ، لا يقف عند حد الشرح الموسيقى ، بل يطرف السامعين بمعلومات فنية أخرى تزيدهم علماً بالحياة ، واتصالاً بالفن .

كما أكاد أسمع أن الأعمال المعمارية القديمة والحديثة تلهم عدداً غير قليل من الأدباء والكتاب والمؤرخين بكتب وبحوث ، تضيء على هذه الأعمال أضواء باهرة إجمال . ولكنى أسألك نفسى : أشرح هذا كله تلك الأعمال حقاً أم يعكس إحساسات كاتب هذه الفصول والبحوث بالأعمال الموسيقية ، لكى يقدمها للناس . أو بالأعمال المعمارية التى تأخذ بمجماع ليه فتجربى على لسانه شعراً أو شيئاً شبيهاً بالشعر ؟

أما عن نفسى فإنى أذكر أنى كنت أقف فى الفاتيكان مع عالم متمكن من شرح الأعمال الفنية الكبرى هناك ، فقد بدأت أسمع شرحه بأذنى أول الأمر ، ثم يلحذى الأذنين ، ثم بنصف أذن ، ثم لم أعد أسمع منه شيئاً . . . فقد كان يصف الأعمال ، فأرائى أختلفت معه فى أكثر ما يقوله . . . هذا المنظر ، باحث للهجة ، فى رأيه ، فيشمل نفسى بقتام صفيق . . . هذا العمل ، عبر به الفنان عن محنة كان يمر بها وقت أن صنع عمله الخالد ، فأراه لا يعكس محنة ، بل يعكس فرحاً بالحياة ، وإقبالا عليها ، وتقديرها . . .

وقد يقول قائل : إن مرد هذا نقص فى ثقافتى الفنية ، ولكن لا تلقى بالك لقول هذا الطاعن المتهمم ؟

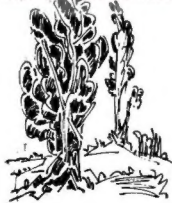
انتهى حين وضع برنارد شو قلمه ، أو بعد أن وضع آخر نقطة فيه . . . لم يعد ممكناً شرحه إلا بهذه المسرحية ذاتها . أما المقدمة فهى عمل فنى آخر يتذوقه القراء ويعجبون به ، وقد يعجبون به أكثر من المسرحية ذاتها . بل لا عجب أن يكون لمقدمات برنارد شو ، معجبون يكادون لا يعدلون بها شيئاً حتى المسرحيات ذاتها التى كتبت هذا المقدمات بياناً لها وإيضاحاً عن مراميها . . . فن من الناس من يحب المسرحيات ، وإن كان يحب المقالات المرسل الطويلة ، التى تشرح الفكرة ، وتورد عليها الاعتراضات ، ثم ترد الاعتراضات ؟ وسواء لديهم أن يكون المقال الذى يقرؤونه شرحاً لمسرحية أو مقدمة لكتاب ، أو مقالا قائماً بذاته لا يتصل لا بمقدمة ولا بكتاب ، ولكن مما يؤسهم ويشجعهم على القراءة أن يكون ما يقرؤونه ، موصوفاً بأنه مقدمة لمسرحية ، لأن ذلك يهون عليهم المطالعة ، ويلطف متابعها ، فالشعور بأنها جزء جزء غير رئيسى يخفف على الإنسان ، مصاعب المطالعة وهى « التركيز » ، و « حصر الفكر » ، ثم التهيؤ لاجداد ، الذى يصرف الإنسان عما عدا المطالعة من أعمال ومهام وشاغل ومغريات . فإذا وجدوا مبرراً لتناول « المطبوع » الذين يهجون بمطالعتهم ، بشيء من قلة الجدد . استراحت نفوسهم ، وقل إحساسهم بالتبعة : تبعة المطالعة الجادة .

و « المقدمة » لفظ يبعث فى نفس القراء كل هذه المشاعر اللطيفة السهلة ، فإذا ما تورطوا فيها ، واستولت على اهتمامهم ، ودون أن يتكلفوا جهد حصر الفكر ، والتركيز ، فيها وتعمت وإن لم يتم ، كان الاعتذار حاضراً . . . فهم يقرءون المقدمة ، ولكن الأهم أنهم سيقروء بعد حين العمل الأساسى ذاته . . . فإن فاتهم فى المقدمة شيء ، عوضوه وحصلوه فى الأصل الذى يجتمع فيه كل شيء . . .

وبعد فإذا بقضى المسرحية الغامضة ، والقصيدة الغامضة ، والزجل الغامض ، إن لم تمتد إليها يد

سيأتي من بعدهم ، ومن بعدهم ، والعمل الفني يتجدد ،
ويبقى ، ويفهم ويقمض ، ويظهر ، ويختفي ، ويحب
ويكره . . . رافضياً طوال الوقت أن يشرحه شارح .
وإن كان سيلهم أو يوهم الكثيرين بأنهم قادرون على
شرحه وكشف غوامضه ، وتجلية خوافيه .
هذه « أزمة » أدبية إن شئت ، أو أزمة كبيرة إن
أردت ، ولكنها في رأيي من حقائق الحياة الفكرية
الذهنية ، لا فرار منها ، ولا محيص عنها ؛

فالأمر هنا ليس أمر علم ، إنما هو أمر إحساس
وشعور . . .
فالأعمال الفنية ، مقضى عليها ألا تنتفع بالسنة
التراجمة والأدلاء ولا بأقلام الشارحين و « المبسطين » ؛
إنها ترجمان نفسها ، تتحدث عن نفسها بلغتها الخاصة ،
ومصطلحاتها الخاصة ، فإن فهمنا عنها فيها ونعمت ،
وإلا فسيأتي الألوف والملايين بعدنا ، سيقرونها فيعجبون ،
وسيقرونها فيغضبون ، وسيقرونها فلا يرتفعون إلى مراتب
الإعجاب ، ولا يهبطون إلى دركات الغضب ، ثم



« مَا سِإَة پِيرَانْدِلَلُو »

بقلم الأستاذ عبد الغفار مكاي



كبير . يقول رفيقه
ومؤرخ حياته
«نارديلي»: إن اسم
پيراندلولو نفسه يوحي
بالمصائب . فهو
يتربك - في لهجة
صقلية محلية - من
مقطعين: پور Pur
أو الثأر، وأنجيلوس
Anghellos أو

سأله أحد الناشرين أن يبدون تاريخ حياته ، فكتب
إليه يقول : « تريد أن أذكر لك شيئاً عن تاريخ حياتي .
وليس أبغض إلى مما تطلب . وما ذلك إلا لسبب بسيط .
فقد نسي أن أحيا حياتي . نسيته حتى أصبحت اليوم
عاجزاً عن كتابة أى شيء » . اللهم إلا أنني لا أحيا
حياتي ، بل أكتبها^(١) . وإذن فهو لا يحيا حياته كما
يفعل سائر الناس ، ولكنه يحيلها إلى ملاد ، ويوزع
دمه يوماً بعد يوم ، قطرات على حروف المطبعة . .
فالسعداء ، كما يقول ، لا يمحون وقتاً للكتابة !

لن نجد كاتباً ارتبطت أعماله بحياته مثل بيراندلولو .
إن مهازل الحياة والموت - أو مأسهما - يشتهر هي
المسئلة عما كتب . وإذا صبح أن كل عمل فني يخلفه
صاحبه مدفوعاً بضرورة داخلية ، فهو أئوّم ما يكون
لدى هذا الكاتب . وإذا آمنت بما يقوله جوته من أن
الفن هو التحرر والفضلاص ، فسوف تزداد إيماناً بهذه
الكلمة ، كلما ازدادت تأملا في أعمال هذا الشاعر
الكاتب الفيلسوف . قد تحمل عبارة جوته حين نسمعها
اليوم شيئاً غير قليل من الغرور والزهو والكذب ،
ولكنك تستدقها حين تصلح عن رجل مثل بيراندلولو
وهو يقوفا في تواضع وطيبة واستسلام . وأنت - بعد -
لا تدري هل حياته هي مرآة فنه ، أو فنه هو مرآة حياته .

• • •

ولد في عام الوياء .
واختارت له الأقدار أرض صقلية : جزيرة تعيش
على الفطرة . للتقاليد والخرافات الشعبية فيها سلطان
• الأرقام في هذا المقال تشير إلى المراجع .

الرسول : أى رسول النار ، رسول التراجيديا القديمة . .
رسول أجا محبون^(٢) .

اجتاحت الكوليرا جزيرة صقلية في عام ١٨٦٧ .
كان الناس لا يحركون ساكناً . لهم ينتظرون الموت
بعيون مفتوحة . ولم يكن أمام السيدة كاترينا - أم
پيراندلولو - إلا أن تفر بنفسها إلى الريف . أما زوجها
ستيفانو فقد منته أعماله من مغادرة المدينة . وسرت
إليه العلوى فعاجلوه بالنيلد والطوب المحترق . واستطاع
أن يغالب المرض . فقد كان عملاقاً يبدو كأنه بطل
من أبطال الإغريق . ولكن العملاق لم يستطع أن يخفى
الشحوب البادى على وجهه حين رجع إلى بيته ، وأهوار
فلم تحمله ساقاه . وبظنرة واحدة عرفت كاترينا كل
شيء . وغامت الدنيا في عينها . في هذه الليلة وضعت
وليدها ، في عمة الظلام والحزن ، في جو مشيع برائحة
البلش والرب . وكذلك فتح لوجهى عينيه على المأساة ،
كأنما قنفت به بين الأحياء نفضة قلق . وكأني بالطفل

قد خاف أن ينظر إلى الهاوية الممتدة تحت بصره ، فأغمض عينيه ، وعاد ينظر في نفسه . وتلفت فوجد قريباً منه غابة من أشجار البلوط والزيتون ، يسميها الناس في بلده باسم « العماء »^(١) . . .

• • •

ولم تكن مشاهد الصبا مـصـورة على مدينة «جريجنتي» القديمة ، بمجايدها وأبراجها وقلاعها ، بل امتدت إلى ميناء «أبيسوقل» ، وهو ضاحية من ضواحي المدينة ، يكسوها الغبار الأصفر المتصاعد من مناجم الكبريت ، وتردح بمعال المناجم البؤساء . وسجن «سان فنت» يطل على المدينة من عل ، وتستطيع أن ترى أشباح المساجين من بعيد ، كأنهم طائفة من المعذبين في طبقة من طبقات الجحيم ، أما الشوارع فهي في النهار مسارح لمعارك لا تنهى ، والشمس لا تنفك تصب عليها حمماً لافحة . وكـم وقـف بيراندللو وهو صغير ليـشاهد المـواكب التي تعبر شوارع المدينة في صفوف لا تكاد تنتهي : كانت أجراس كنائسها الثلاثين تدق من الصباح إلى المساء ، وترسل الشكوى والدعاء إلى الصلاة ، وتشر حولها جراً من الحزن الغامض المقلنس . ولم يكن يمر يوم بغير أن يعبر الشارع موكب جنازي ، يسير فيه الأطفال اليتامى بشياهم البيضاء ، وجوههم الشاحبة ، وظهورهم الخفية . ولم يكن شيء يثير الحزن في النفس كروية هؤلاء الأطفال المعذبين ، يرهبهم شبح الموت الذي يسرون في موكبه يوماً بعد يوم ، وفي يد كل منهم شمعة يحنق فيها في ضوء الشمس . . . أما الاحتفال بذكرى القديسين فكان يتم مرة في كل سنة ، ويسير فيه الصيادون وهم يحملون على أكتافهم تابوت القديس جالوپير ، ويقفون من حين إلى حين ليـجرعوا زجاجة من النبيذ ، وإلحماهير التي أسكرتها النشوة الصوفية تتدافع من حولهم ، وتبرك بهم .

كانت مريته ماريـا ستيلا تتزعم من القراش قبل

أن يطلع النهار . ويسيران معاً إلى الكنيسة ، وهناك يرتل ما لفته أبواه من وصايا المسيح . ولكن حادثة صغيرة باعدت بيته وبين هذا الشعور الديني ، فقد اشترى له أبوه بذلة بحار صغير ، اعتاد أن يتباهى بها في أيام الأحد ، ويضع على رأسه قلنسوة صغيرة . وبينما كان يسير كالأمير الصغير ، إذ رأى طفلاً مهلهل الثياب يلعب في الماء ، فلم يتردد بيراندللو أمام هذا المشهد المؤثر في خلع بذلته الجلدية ، وتقديمها إلى الطفل ، ثم عاد إلى بيته شبه عار ، والقلنسوة على رأسه . ولكن الآباء لا يأخذون الأمور مأخذ الأطفال ، فقد أعادت الأم الفقيرة البذلة الجلدية إلى أصحابها . وبكى لويجي طويلاً : «أحرم علينا أن نستر العرايا ؟» . . وأصبح «ستر العرايا» عنواناً لإحدى مسرحياته التي كتبها فيها بعد . ولم يكـد يتخطى العاشرة بقليل حتى كتب تمثيلية من خمسة فصول سماها «الحلاق» وأراد أن يمثلها فجعل حديقة بيتـه مسرحاً ، وربب المشاهد ، والكواليس ، وحرب سلطنة الخرح وقصته لأول مرة في حياته ، وفي ليلة العرض الأول فوجئ بأحد رفاقه الصغار ممن كان قد طردهم من «فرقة» يعود ليفسـد حفلة الافتتاح بصغيره وتهريجـه . ولقي الممثل المطرود جزاءه ، وعاد الحفل كما كان . ولقد كان لبيراندللو في أواخر حياته مسرح عرف باسم «أوديسكالكي» أنشأ حوله مدرسة فنية جديدة ، وكان يقدر له أن يكون مركز إشعاع للفن الدرامي في بلاده وفي أوروبا بأسرها . وعرف هذا المسرح المنازعات التي عرفها مسرحه الساذج الصغير .

وحين بلغ الخامسة عشرة من عمره عرضت له حادثتان مؤثـلتان ، كان لهما أبلغ الأثر في إنتاجه القصصي فيما بعد . فقد اكتشف حين كانت عائلته تقيم في «بالرمو» أن أباه الصـلاق يخون أمه المـحبوبة مع ابنة عمه التي كان يحبها قبل زواجه . ولم تكـد إحدى شـقيقاته تبلغ سن النضوج حتى مسها الجنون . وأثر جنونها في نفس أبيه تأثيراً بالغاً . فقد رأى ، وهو ابن

صقلية التي ، كأن الله يتقم منه ، ويعلمه على خطاياها .
 وقطع الأب علاقته الآتمة ، وكفر عن خطيئته فأوجد
 لعشيقته زوجاً وأباً لابنه منها . وعاد الوالدان إلى الجزيرة .
 وبقي لويجي في « باليرمو » عند إحدى قريباته .
 وهناك جرب العذاب الغامض الجميل لأول مرة في
 حياته . أحب فتاة تكبره بأربعة أعوام . ظل أكثر
 من ثلاث سنين يحبها في صمت ، ويكتب أشعاره
 ويكتبها عن الناس . وحين نشرت هذه الأشعار احتج
 بها النقاد ، وبلغت أصداء مجده شواطئ جزيرته .
 وعندئذ اعترفت المحبوبة برجولته . وخطبها لويجي لنفسه .
 وصمم على أن يهجر الفن والشعر ، ويعود إلى الجزيرة
 ليعمل في مناجم الكبريت التي يملكها أبوه . وكان أبوه
 أذكى من أن يرضى عن هذا الزواج المبكر ، فوافق
 بشرط أن يكمل دروسه . وعاد لويجي إلى « باليرمو » .
 أصبح في استطاعته الآن أن يزورها ، ويتحدث
 معها ، ويمثل دور الخطيب الرسمي . ولكنه لم يلبث أن
 اكتشف أن هذا الدور لا يناسبه في شيء ، ولكنه
 لا يستطيع أن يرجع في كلامه . وقيد اسمه في جامعة
 روما ، حيث قضى فيها سنتين سافر بعدها إلى « بون »
 ليلرس اللغة الألمانية . وهناك سألته مسجل الكلية :
 - اسمك ؟
 - لويجي بيراندللو
 - جنسيتك ؟
 - إيطالي .
 - ديانتك ؟
 - لا شيء !
 - ماذا ؟
 - قلت لك لا شيء !
 فرفع المسجل العجوز رأسه عن الأوراق المكتملة
 أمامه ونظر إليه لحظة من تحت نظارته ، ثم عاد يقول :
 لقد تم تعميلك . أليس كذلك ؟ إذن فأنت كاثوليكي !
 وأقبل بيراندللو على دراسة فقه اللغة ، وإعداد رسالة

الدكتوراه عن اللهجات المحلية في جزيرة صقلية .
 ولكنه استدعى إلى وطنه على عجل . فقد مرضت
 خطيبته . ولم يدر ماذا يفعل . لقد تركها في رعاية أمه ،
 وباتت مهتدة بالجنون . . لقد أصيبت به أخته من
 قبل . وها هو ينثر خطيبته ولم يدر ماذا يفعل .
 لقد تركها في رعاية أمه ، وعاد إلى بون ليتابع
 دراسته . وحين عاد إلى باليرمو بعد ذلك بعام ، والتقى
 بخطيبته التي استقرت فيها بعد شفائها ، وجد نفسه غريباً
 عنها ، كما وجدت نفسها غريبة عنه . وشعر كأنما نبث
 له جناحان ، فطار إلى روما ، واعتكف في دير على قمة
 جبل موتى كالفو ، وهناك كتب روايته الأولى « النبوة » .
 ولم يكند فلتت من هذا القفص حتى وقع في قفص
 جديد لم يخرج منه مدى الحياة . فقد زوجه أبوه من
 « أنتونيئا » ابنة شريكه في مناجم الكبريت ، وكأنه
 يعقد صفقة تجارية . وقصة هذا الزواج وحدها مأساة
 مؤلة . طبعث إنتاج بيراندللو بطابعها الحزين ،
 ووجهته إلى المسرح ليجد فيه متنفساً عن آلامه . لقد
 وجد امرأة تستقر في بيته ، ولم يتبادل معها قبل ذلك
 كلمة واحدة ، ولا عرف أحدهما عن الآخر شيئاً . وبدأت
 قصة طويلة تفيض بالغيرة والمرض والجنون . كان الأصدقاء
 يزورونه في بيته ، ما بين رسام وشاعر ومثال . كان
 أحدهم يرسم صورة لأنتونيئا ، أو يهدي روايته لويجي .
 وفي هذه الفترة من حياته نشر أبياتاً من شعره في
 صحيفة الحياة الإيطالية *La vita italiana* وكتب عدداً
 كبيراً من قصصه ورواياته ، كما حارب أسلوب
 « دانوتريو » في الكتابة ، وإن لم يستطع أن يزعجه عن
 عرش البلاغة . وكتب أولى مسرحياته ذات الفصل
 الواحد ، وظهرت أولى مجموعاته القصصية في روما
 وتورينو ، كما رأى أول أطفاله نور الشمس . وكانت
 مأساة أنتونيئا قد بدأت منذ حين ، مأساة باطنية تزيد
 الأحداث من قسوتها يوماً بعد يوم . « كان بيراندللو يسمح
 لها بأن تقابل صديقاتها ، بشرط ألا يتكلمن في الأدب » .

وكان يعمل النهار كله ، ويتريض في المساء في
حصة كلبه العزيز .

وفي إحدى الليالي عاد من نزهته اليومية ليجد امرأته
طريحة الفراش ، مشلولة الساقين . كانت قد قرأت
الرسالة التي بعث بها أبوه يعلن فيها ضياع ثروته . لقد
غرق منجم الكبريت ، وفقدت أنتونيتا مهرها الذي
ادخره لها في أعماله . وكان ذلك هو الخراب بالنسبة
لهيراندلو وزوجته وأطفاله الثلاثة . نصحه له أبوه أن
يلجأ إلى حماء . وأبى لويجي أن يطلب العون من أحد .
وفكر في الانتحار ، فقد تستطيع زوجته وأولاده أن
يعيشوا مع جدهم بعد موته . غير أن ارتباطه بالقرن يجعله
يتشبث بالحياة . ليت القدر يحق له المعجزة فيختنق
بغير أن يموت ! وأعجبته هذه الفكرة فبدأ يكتب
روايته « المرحوم ماتياس پاسكال » . وقرر أن يلجأ
إلى قلمه ، فانكب على العمل ، وعرف طريقه إلى
الناشرين ، وباع روايات لم يخط فيها حرفاً . واشتغل
أستاذاً للأدب في إحدى كليات البانت . وأخذ يعطي
دروساً في اللغة الإيطالية لعدد من الأتاليت .

كانت أنتونيتا إلى هذا الحين بلا حراك ، فقد
أبغأها الشلل إلى الفراش . واعتاد هيراندلو أن يقضي
الليل إلى جوارها ، ويكتب على ضوء مصباح زيتي .
وبعد قليل سعت إليه الشهرة ، وجمع ثروة لا بأس بها ،
وترجمت رواياته إلى اللغتين الفرنسية والألمانية . وعائلت
زوجته للشقاء ، وإن لم يعد إليها هلدوها الروحي .
لقد بدأت الغيرة تنهش صدرها ، وصور لها الوهم أشباحاً
من الممثلات والمعجيات يحطن بزوجها ، ويحطمون
حياتها . وظلت هذه النار تحرق روحها وعقلها ثمانية
عشر عاماً حتى تركتها رmadاً . وظل هيراندلو على وفاته
لها ، يطوي عذابه في قلبه ، وينفس عنه في قصصه
ومسرحياته . كانت عيناها المروعتان تتبعانه في كل
مكان . صها ذات ليلة فوجدتهما تحمقان فيه ، كأنهما
تتجسسان عليه حتى في نومه . لم يكن يطيق أن يراها

تتعذب أمامه ، فكان يقدم لها كشف الحساب عن كل
حركاته وسكناته ، ويسألهما الصفع والغفران عن أخطائه
لم يفكر فيها ، ويقف أمامها كما يقف الشحاذ أمام
باب لن يفتح له أبداً . . ولكن إخلاصه لم يفنه شيئاً ،
كما لم تنفعه كل محاولاته للظهور أمامها على حقيقته ،
مجرداً من كل قناع . إن لويجي الحقيقي لم يعد له وجود .
لقد صار رجلاً آخر ، صنته من أوهامها وغيبتها
وجنونها . وفي هذا الأزواج سرمأساته . وفيه مفتاح
عدد كبير من مسرحياته ، « لكل حقيقته » ، و « ست
شخصيات تبحث عن مؤلف » ، و « كما تهوى » . .
وهنا أيضاً نسجم صرخة « هنري الرابع » ، « اتركوني
أعيش حياتي البائسة » ، « حياتي التي حرمت علي » .
وعاش في سجن غريب . وكانت تفتح خطاباته ،
وتراقب زواره ، وتتجسس عليه عند انصرافه من كلية
البانت ، وتفتش الكراسيات التي يحملها معه ، وتمزق
ما تضم منه رائحة انعطر ، وكان الصرع ينتابها في
بعض الأحيان . فتندفع إلى الغرفة التي حبس نفسه
فيها . ونظل تدق الباب بيديها وقدميها ورأسها . وهجره
الأصدقاء ، وما زالت زوجته تصرخ في وجهه : ما الذي
يضمن لي أنك لا تخونني ؟ ويضطر هيراندلو أن
يسكت أو يطمئن . .

لم يفكر في الخلاص منها ، ولا خطر له أن يحبسها في
المستشفى ، ولم يمنعه جذوبها من الوفاء لها إلى آخر لحظة في
حياته ، كأنما كان حرصه عليها حرصاً على ينوب عنه . .
وأقبلت الحرب العالمية الأولى . كان هيراندلو
وزوجته يعيشان كما يعيش زوج من الفيران في مصيدة
واحدة ! وكانت المريضة تصرخ : تريدون أن تسموني !
ولم تكن تضع في جوفها لقمة قبل أن تلوقها ابنتها
« ليتا » ، وكأنها إمبراطور روماني يسخر عبيده لينوقوا له
الطعام خشية أن يسمه أعداؤه ! وتراكت عليه المصائب :
ماتت أمه في صقلية ، وتركته أباه شيخاً محطماً فاقد
البصر ، وذهب أكبر أبنائه إلى ميدان القتال حيث أسر

فجأة في ليلة زفافها ، ومات بموته كل أمل في نفسها ، وطفى عليها الحزن فهي تريد أن تخلد أحزانها إلى الأبد . وتذهب إلى مثال تطلب منه أن ينحت تذكاراً لفقدائها ، وأن يمثل الحياة في صورة فتاة صغيرة مستسلمة للموت وهو يضمها إليه في جنون ، وللموت هيكل عظمي كتيب . وتصر الفتاة في أول الأمر على أن تستر جسد الحياة ، برغم إلحاح المثال ودفاعه عن صنته ، ولكنها حين تقع في حب صديقه ، وتقبل ذكرى عريسها في قلبها ، تعود فتصر على أن تصور الحياة عارية ، تقاوم الموت بكل ما تستطيع . . .

وهو في قصة أخرى يسير في عكس هذا الاتجاه ، فترى أبطاله يكونون ماضياً لن يعود . فالليلة الأولى تصور لنا ليلة الزفاف بين اثنين من أهالي الريف البسطاء في صقلية هما ليزي كيريكو وماراستلا . كل منهما له ماضيه . فليزي أرمل يعيش على ذكرى زوجته ، وماراستلا أحبت صيداً عرق قاربه في العاصفة . ويقضي الزوجان ليلة الزفاف في البجاية . ويهبط كل منهما في الليل والقمح ساهر يثر القبور وينشر عليها الصفاء والرحمة ليبكي على قبر محبوبه . « وأطل القمر من سماءه على مقبرة صغيرة عند التلال . لم ير أحد سواه في هذه الليلة الصافية من ليالي أبريل وهو يرمق هذين الشبحين على الدرب الصغير المصغر . وركع دون ليزي على قبر زوجته الأولى وهو ينشج باكياً : « نوريا . نوريا . هل تسمعين ؟ »

وبرغم الجو العجيب الذي تلور فيه القصة ، والشخصيات التي تتحرك فيها كالأشباح ، فهي تمثل جانباً من المأساة التي يعبر عنها بيراندللو في كل إنتاجه ، وترك في نفوسنا هذا الإحساس الأليم بالمأساة الذي لا يعادرنّا حتى بعد أن ترك الكتاب من أيدينا .

ونجد مثل هذا الإحساس في قصته « غرفة في الانتظار » * . وهي تروي لنا حكاية أخوات ثلاث وأمهن المترملة ، ينتظرن أئتمان الذي ذهب ليحارب

وأصابه داء الصدر في سجنه . ومات ابنه الثاني في خط النار ، وحاولت أحب أولاده إلى قلبه أن تطلق النار على نفسها ، ففراغاً من حجم أمها . فلما فشلت حاولت مرة أخرى أن تلقى بنفسها في نهر التير .

كانت الحرب والكوارث المتتالية قد دفعته إلى المسرح . وإذا به يكتب « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » في عام ١٩٢١ بعد أن ظلت تطارده ستة أعوام كاملة ، ولم يضع القلم من يده قبل أن يبدأ في « هنري الرابع » . وبلغ ما كتبه في عام واحد تسع مسرحيات (٨) . حرّمته زوجته المهنّنة من أن يحيا حياته ، ففزع بسباع أصداؤها الجهنمية من سجنه ، وجرّده من كل حرية إلا أن تكون حرية البهلوان الذي يسقط من السماء إلى الأرض وهو ينشبت بمظلة من الكلمات والأفكار . ولم يبق أمامه إلا أن يهرب من عالم الجنون الذي يحيط به في بيته إلى عالم آخر لا يكاد الواقع يتميز فيه عن الوهم ، ولا الحقيقة عن الخيال : عالم المسرح . وربما وجد في حبه اليائس للممثلة الشهيرة « مارزا ألبا » عزاء شيخوخته . فصورها في تمثيلياته الأخيرة مثالا من النبل والجمال والكمال .

غمر بيراندللو العالم الأدبي بفيض من القصص القصير قبل أن يعرفه الناس كاتباً للمسرح . ولم ينقطع عن كتابة القصة القصيرة حتى اكتمل له « ثمان عدد ضخّم في مجموعاته المعروفة » بقصة لكل يوم من أيام السنة * . وقصص بيراندللو هي أثره الباقي ، وهي مجلى قوته ، وفنه ، واليذرة التي نمت منها معظم أعماله المسرحية * . في « الحياة عارية » *** يصور لنا كيف تؤثر قوة الحياة على أفكارنا ومشروعاتنا . إنها فتاة ماتت عريساً

* Novelle per un anno .

*** من هذه القصص : « الزلّة » ، « بالباب » ، « أسراء صقلية » ، « ريك يا جاكوبينو » ، « مأساة شخصية » ، إلخ .

*** La vita nuda

إلى الأبد». وتظل الساعة وحدها تنطق بلسان الزمن ، في هذا الانتظار الصامت الأليم .

وتتردد هذه الفكرة نفسها في سائر إنتاجه ، فالحقيقة التي تضيفها على حياتك هي التي تحدد لك صورتها . والحياة والحقيقة بالنسبة للألم والأخوات الثلاث مرتبطة بحجرة أخيين ، وليس لمن من حياة أو حقيقة سواها . أما حقيقة الابن الغائب فهي ثابتة لا تتغير ، هناك في غرفته التي تنتظر عودته ، كأنها مثال أفلاطوني خالد ، أو كأنها عالم الحقائق في ذاتها الذي صورته لذا « كانت » ، بعيداً محجوباً عن البشر ، لا سبيل إلى نواله .

...

أما في الرواية فقد بدأ بيراندللو مقلداً رواد الحركة الطبيعية في الأدب الإيطالي ، مثل كاپوينا وفرجا . فعل ذلك في رواياته الأولى « المنوبة » ، و « المرحوم ماتياس باسكال » ، و « الشيوخ والشباب » ، و « واحد » ، لا أحد ، ومائة ألف . . . ولكن جموع الفلاحين الصيادين في صقلية ، وعواطفهم الساذجة البسيطة ، وعاداتهم وبنية لديهم وتراثهم الشعبي لم تشبع عبقريته المتطلعة إلى كل غريب . وصرعان ما انصرف عن الطريقة الموضوعية الخالصة وبدأ يبحث عن التماذج النفسية المريضة التي خلقتها حضارة القرن العشرين . كل شخصية من شخصياته رمز يعبر عن فكرة تعذبه وتؤرق باله ، وفي التعبير عنها تنفيس عن ألم كبير .

وأحب أن أستعرض هنا في إيجاز شديد روايته « المرحوم ماتياس باسكال » * فهي المركز الذي تنور حوله سائر كتاباته .

يرى لنا « ماتياس باسكال » تاريخ حياته في أسلوب متقطع . فهو ينحدر من أسرة صقلية محترمة . ولكنه يضطر إلى أن يشغل وظيفة بائنة كأمين مكتبة في قريته ، فقد تبدد ميراثه ، نتيجة لوفاة أبيه ، وشلوذ

في طرابلس فلم يعد . لم يتلقين عنه خبراً منذ أربعة عشر شهراً ، ولم يعثر له على أثر بين القتل أو الأسرى أو الجرحى . ولكن أمه وأخواته ينتظرون عودته في كل لحظة ، وبيعت حجرتهم لا استقباله . إنهن يدخنن كل صباح ، فيغرن الماء في الدوق ، ويرتن الفرائش ، ويملأن الساعة مرة كل أسبوع . كل شيء يوحي بأن الأمل في عودته لن يذبل من نفوسهن أبداً . ما من شيء يدل على الزمن الذي فات ، اللهم إلا الشمعة التي ضاقت بالانتظار فاصفراً لونها . أما الجيران فكانوا يشفقون على هذه الأسرة ، ثم ما لبث إشفاقهم أن تحول إلى سخط ، وأيقنوا أن الأمر كله تمثيل في تمثيل .

وإذن فحقيقة « شيزارينو » الأخ الغائب — لا وجود لها إلا بالنسبة لهذه الأسرة ، وللحجرة التي ترتقب عودته كما كانت منذ أن غادروها . هي حقيقة ثابتة و قلوب أمه وأخواته ، وليس لمن من حقيقة سواها . والزمن أيضاً ثابت ، لم يتغير إلا بالنسبة لخيطيته كلاريتا التي كانت تزورهم في الأيام الأولى ، ثم تلت زياراتها بالندرج . وتصل للمساء إلى دروتها حين تلعبهم الآباء بروج كلاريتا . وتقرق الأم العجوز على فراش الموت ، يتطلع إليها النبات والحسد يلمع في عيونهن . سوف تتخلص أمهن من عناء الانتظار ، وتتحرر من الشك ، وسترى إن كان ولدها قد بلغ العالم الآخر ، وإن كانت لا تستطيع أن تعود لتخبرهن بما رأت . وتشفق الأم على بنتها ، فإن عليهن أن ينتظرن عودة أخيين ، وسوف يمشن على هذا الأمل الذي يهين لمن أنه لا يزال حياً ، وأنه سيعود في يوم من الأيام . وتهمس الأم وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة : « أخبرني أنني انتظرتك طويلاً » .

في هذه الليلة لا تمتد يد إلى الغرفة ، ولا يبدل الماء في الدوق ، ولا يرتب الفراش ، وتظل النتيجة المعلقة على الحائط مشيرة إلى اليوم السابق : « إن وهم الحياة في هذه الغرفة قد توقف ليوم واحد ، وكأنه قد توقف

وفى إحدى الأمسيات التي تجمع بينه وبين أدريانا يعترف لها بحبه . ولكنه سرعان ما يكتشف أن الحياة أصبحت مستحيلة . كان من السهل عليه أن يعيش وحيداً باسم أدريانو ميس ، فلم يكن أحد يلتفت إليه أو يسأل عن ماضيه . ولكنه حين حاول أن يطرق أبواب المجتمع ، ويشارك في أفراحه وأحزانه ، وجد أنه لا حق له في شيء . إن كان هو « ماتياس پاسكال » فقد مات وانتهى أمره ، وجثته راقدة في مقبرة قريته ، وإن كان هو أدريانو ميس فلا وجود لشيء بهذا الاسم ، لأنه لا يعرف له ماضياً ولا مستقبلاً ، وليس له من وجود بالنسبة للآخرين . كان من أشق الأمور على نفسه أن يجيب على أدريانا حين تسأله عن ماضيه . وكان يعيش في خوف دائم من أن يلتقي بمن يستوقفه في الطريق ويهتف به : « مرحباً بك يا ماتياس پاسكال » ! « ماذا يوسى أن أفعل ؟ هل أكذبه ؟ كيف ؟ لا . لن أستطيع أن أفعل شيئاً على الإطلاق » .

وهو يحس أنه قد استسلم لحواسه ، وظلم أدريانا بحبه لها ، وبذل لها من الوعود ما لا يستطيع أن يفي به أبداً . وما هو يرى النهاية الحزينة التي انتهت إليها . لقد خدع نفسه حين توهم أن في إمكانه أن يحيا حياة جديدة حرة من كل قيد ، وأن في استطاعته أن يكون إنساناً آخر ، نسي أن ذلك لا يتأتى له إلا إذا ظل بعيداً عن المجتمع ، مجهولاً منه ، ساكناً مشلولاً .

« أى إنسان كنته إذن ؟ ظلّ إنسان . وأى حياة كانت حياتي ؟ عندما كنت مغلفاً على نفسي ، مكثفياً بمراقبة حياة الناس من حولى ، كنت قادراً على إنقاذ الوهم الذي يصور لي أنني أحيا حياة أخرى ، ولكنني حين اقتحمت الحياة ، وقيلت شفتين عزيزتين ، روّعت وأجفلت فزعاً كأنني قبلت أدريانا بشفتي جثة هامدة ، جثة لا تستطيع أن تعود إلى الحياة لتعيش من أجلها » . ولم تقف تجاربه عند هذا الحد . لقد اكتشف ذات يوم أن أمواله التي أخفاها في غرفته قد سرقت منه .

أمه ، وخداع جيرانه . وضاعف من يؤسه أن تزوج من امرأة تعاونت مع أمها الشريرة على أن تجعل من حياته جحيماً لا يطاق . ولا يستطيع ماتياس أن يحتمل فوق ما احتمل ، فترك بيته وقريته ، وبهم على وجهه . ويعتقد الجميع أنه انتحر ، وتتأيد شكوكهم حين يُعرى على جثة مجهولة ، فيقولون : إنها جثة صاحبتنا المسكين . وهكذا يلدن ماتياس في حفل مهيب ، وتزوى نحوه الطقوس المعتادة ، وتنتشر أخبار الجنائز في الصحف .

ويصل ماتياس پاسكال إلى مونت كارلو ، وهناك يجمع ثروة كبيرة من اللعب على موائد القمار . ويفاجأ بقرارة نعيه في الصحف ، ويصمم على أن يعود إلى قريته ، ويدخل السرور على أسرته بما كسب من مال . ولكنه لا يابث أن يتراجع عن عزمه . فهل يصرم حقاً أن يعود إليهم ؟ لكم قاسى من زوجته ومن حماة الشريرة . لا ! إن من الخير أن يظلوا على اعتقادهم بأنه قد مات حقاً ، وبذلك يبدأ حياة جديدة ، يتحرر فيها من شخصيته القديمة ، ومن كل ما وسع ضيقها عن تقاليد وعادات . عندئذ يمكنه أن ينظر إلى الحياة نظرة المخترع المحايد الذي يقف من بعيد ، يراقب ويحلل ويختبر .

وهكذا يغير اسمه إلى « أدريانو ميس » — اسم وقع له ، كيفما اتفق — ويستأنف طوافه من بلد إلى بلد . يخلق حياته كلها خلقاً جديداً : « فكم من الدقائق التي يحتاج خياله إلى ابتكارها إذا أراد أن يعود لإنساناً حقاً » . ويضيق ماتياس پاسكال بحياته . إنه يعيش وحيداً ، مجهولاً ، مسافراً من فندق إلى فندق . وأخيراً يقيم مع عائلة في روما ، ويبسح لنفسه أن يتعرف على أفرادها . ويصف لنا بيراندالو العجوز بالباري ، وابنته أدريانا ، وبقيّة أفراد الأسرة في لمسات دقيقة حية . وتتحرك إنسانيته شيئاً فشيئاً ، ويزداد اهتمامه بهذه الأمرة وبخاصة أدريانا ، على الرغم من كل الجهد التي يبذلها ليعيش وحيداً منطوياً على نفسه .

وتعتبر الرواية عن شخصية بيراندللو خير تعبير . فيها تشاؤمه العميق ، وتذكيره الجفلى ، وسخريته المرة ، وفيها أبطاله القلقون الذين لا ينفكون عن البحث عن حقيقتهم وحقيقة العالم الخارجى الذى يعيشون فيه ، وبطلون بهم التذكير حتى يوشك أن يمتحن فيهم كل إرادة وفعل وعاطفة ، ويكاد الواحد منهم فى نهاية الأمر أن يكون طرفاً فى إحدى محاورات أفلاطون ، أو مريضاً من مرضى فرويد !

أستطيع كاتب أن يبين لنا كيف ولدت إحدى الشخصيات فى خياله أو لماذا ولدت ؟ إن سر الخلق الفنى هو نفسه سر الخلق فى الطبيعة . فقد تريد امرأة حبة أن تكون أما . ولكن الرغبة وحدها لا تكفى . وتصحو ذات يوم من نومها فتجد أنها قد أصبحت أما ، من غير أن تعلم متى حدث لها ذلك . وكذلك الشأن عند الفنان . إنه يختزن فى نفسه كثيراً من البلور الحية ، ولكنه لا يدرى متى ولا كيف استحالت إحدى هذه البلور فى لحظة معينة إلى كائن ينبض بالحياة ، ويتنعم بوجود أسمى من الوجود العادى . يقول بيراندللو فى المقدمة التى كتبها لمسرحيته الشهيرة « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » : « وهكذا أستطيع أن أقول : إننى وجدت هذه الشخصيات الست أمامى ، أحياء يبحث أستطيع أن اسمهم ، وأن أسمع أنفاسهم ، كانوا ينتظرون منى أن أدخلهم إلى عالم الفن ، وأن أولف من أشخاصهم وعوالمهم رواية أو تمثيلية ، أو على الأقل قصة قصيرة لقد ولدوا أحياء ، وهامهم يطالبون بمحظهم فى الحياة . كنت أقول فى نفسى : « طاملاً أحزنت قرائى بمئات من القصص القصيرة ، فهل يجوز لى أن أرى قصة هذه الشخصيات الست البائسة لأسبب لهم الحزن من جديد ؟ » وهكذا كنت أحسب أننى بذلك أبعدهم عنى . غير أن الحياة لا توهب للشخصية عبثاً . » إن هذه الشخصيات الست من بنات أفكارى أولئكها الآن تحيا حياتها هى لا حياتى ، وليس فـ

إنه يعرف اللص على وجه اليقين ، ولكنه حين يهجم باستدعاء البوليس ، يتراجع مذعوراً ، فمن المستحيل عليه أن يهجم أحداً . « رأيت أننى لن أستطيع أن أفعل شيئاً . كنت أعرف اللص ، ولكنى لم أستطع أن أدل عليه . أى حق لى فى حماية القانون ؟ لقد كنت خارجاً على كل قانون . من أنا ؟ لا أحد ! قلت موجوداً فى نظر المجتمع . وفى استطاعة أى إنسان أن يسرقنى . وإذا فعل أن ألزم الصمت » .

لم يبق له إلا أن يفر بنفسه ، ويهرب من حب أدريانو .

إن ماتياس باسكال الذى يسمى نفسه الآن باسم أدريانو مايس هو فى الحقيقة شبح ، يتخفى بين جنبيه قلب ، ومع ذلك فحرام عليه أن يحب ، ويمتلك ثروة ومع ذلك فباستطاعة أى إنسان أن يسطو عليه . وله رأس يفكر ، ولكنه يعرف أنه رأس شبح . ولشبحاً يصمم على أن يتخلل عن فكرة الانتحار . وأن يعود إلى الحياة فى ثياب ماتياس باسكال . « نعم . يجب أن أقتل هذا الوهم العايب المضمون الذى حل يعذبى مدى عامين - هذا الأدريانو مايس العجيب الجبان الكذاب » بهذا وحده يمكنه أن يحمل العزاء إلى قلب أدريانا المسكينة ، فقد تغفر له عبثه بعواطفها . ويذهب إلى شاطئ نهر التير ، وهناك على سور أحد الكبارى يترك عصاه وقبعته وفى داخلها ورقة كتب عليها اسم « أدريانو مايس » . إذن فقد انتحر أدريانو مايس غرقاً ، ويهرب ماتياس باسكال تحت جناح الليل من روما ، عائداً إلى حياته القديمة . إلى زوجته الملعونة ، وحاته الطويلة اللسان . إن عودته من مملكة الموت هى الانتقام الذى يصبه على رأسهما . غير أن الأقدار لا تسير كما يشئى . فهو يعلم من أخيه أن زوجته قد تزوجت بعده من رجل ثرى ، وأنجبت منه طفلاً . وتنتهى الرواية بظهور المرحوم ماتياس باسكال أمام امرأته المذعورة ، التى ظنت أنه يرقد فى الحياة فى سلام منذ عامين .

وساعده والمثلون والملقن . . إلخ مشغولون بإعداد هذه المسرحية لعرضها على الجمهور بعد حين . وفجأة تدخل المسرح ست شخصيات ، تقضى وجوهاً نوراً كأنه ينبعث من داخلها . كانت شخصيات في خيال مؤلف ، بعضها اكتمل وعرف دوره ومصيره ، وبعضها لم يزل ناقصاً ينتظر من يسوى خلقه ويتم تكوينه . تخلى عنهم مؤلفهم وتركهم كالآيتام يبحثون عن أب . ولكن هل يمكن أن يجد اليتيم بديلاً عن أبيه ؟ أليس من المحال أن تقتلع الطلقة من رحم لتمنو في رحم جديد ؟ نعم ! وهذا هو القدر الذى كتب على هذه الشخصيات . وهما « الأب » يحاول أن يفسر الأمر ويبدد حيرة المخرج : « آه يا سيدى ، أنت تعلم — ولا شك — أن الحياة ترخر بألوان من التناقضات لا تنهى ، ولا تحتاج أن تبهر في صورة معقولة طاملاً هي صادقة . . أقول : إن محاولة عكس العملية ، وإضفاء ثوب الحقيقة عليها ، لا يعنى إلا الحزن . ومع ذلك فلهلك تأذن لى أن أقول : إنه إن كان هذا هو الجنون ، فهو الشيء الوحيد الذى يبرر مهنتكم » .

وهكذا يحسنا ييرانندللو إلى عالم الحلم والحقيقة ، الخيال والواقع ، الظاهرة والعالم في ذاته . غير أن هذه الشخصيات قد أهملت وطرحت جانبا : « بمعنى أن المؤلف الذى وهبنا الحياة ، كما ترى يا سيدى ، لم يرد ، أو لم يعد قادراً من الوجهة المادية على أن يسلكنا في عالم الفن . وكان ذلك منه جريمة حقاً يا سيدى ، لأن من يسعده الحظ فيولد شخصية حية يمكنه أن يسخر حتى من الموت . إنه أسمى من الموت ، إن الإنسان الكاتب ، أداة الخلق ، يموت ، أما مخلوقاته فلا تموت أبداً . وليس هناك من حاجة لبلوغ هذه الحياة الأبدية إلى مواهب خارقة ولا إلى معجزات . . فن هما سانكو بانزا ودون أبلنديو ؟ ومع هذا فهما يعيشان معيشة أبدية . لقد كان من حسن حظهما — وهما بعد بذرة حية — أن يجدا الرحم الخصب الذى ينمو فيه ،

مقنورى أن أسلب منها هذه الحياة أو أنكرها عليها . إنها الآن تتحرك ، وتتنفس ، وتتكلم ، وتدافع عن نفسها . فلا تركها تذهب إذن إلى حيث تذهب كل شخصية مسرحية لتحقيق لها الحياة ؛ إلى المسرح ، ولألف منها موقف المتفرج . وقد كان هذا ما فعلت . وحدث ما لا بد منه أن يحدث : مزيج من المأساة والمهابة ، ومن الوهم والواقع ، في موقف جديد كل الجدة ، طرفاء شخصيات يحمل كل منها عذابه في قلبه ، ومخرج ومثاقيل يحاولون عبثاً أن يتابعوا تمثيل « البروفة » التى توقف العمل فيها . لقد كان كل منهم ، وهو بسيط مأساته ، ويدافع عن نفسه إنما يعبر — بغير قصد منى — عن كل المتاعب والأزمات التى أرهقت روحى سنوات عدة ؛ كان يعبر عن استحالة التفاهم المتبادل إذا قام على الكلمات المجردة الجوفاء ، وعن تعدد شخصيات الإنسان تبعاً لكل إمكانيات الوجود لدى كل واحد منا ، وعن الصراع المولم الذى يقوم بين الحياة التى تتحرك وتتغير باستمرار ، وبين الصورة المشككة التى تجاور أن تثبتنا على هيئة واحدة » .

إن شخصيات ييرانندللو كالدلى التى تذكرنا بمسرح العرائس القديم ، تحركها أصابع خفية من وراء ستار ، وتطيع خيال المؤلف ، وتنطق بلسانه في أغلب الأحيان . إنها تشبه أن تكون رسوماً مثائلة في هيكل كبير ، يصور نظرتة الفكرية إلى الحياة — اللهم إلا في « الشخصيات الست التى تبحث عن مؤلف » . فالدلى هنا تتحرر من سلطان سيدها ، وتتلفع بنفسها للبحث عن مؤلف جديد ، بعد أن هجرها المؤلف القديم وتركها ، قبل أن يكتمل خلقها . ولعل هذا هو الذى يفرده هذه المسرحية من بين سائر أعماله ، وينفخ فيها حرارة وحياة لا يحظى بها سواها .

وفكرة هذه المسرحية أشهر من أن تعرف . فنحن في مسرح حيث تعد العدة لبروفة مسرحية جديدة (هى في نفس الوقت إحدى مسرحيات ييرانندللو) . والمخرج

والخيلة التي تربيهما وتغذوهما وتمنحهما الحياة السرمدية !
 بهذه المقابلة بين الواقع والخيال ، بين العاطفة
 الأممية التي انبثقت في قلب الكاتب ، وبين بديلتها
 التي تحاول تقليدها على خشبة المسرح ، يحاول برانكلو
 أن ينهبنا إلى نقص « الواقعية » التي سيطرت زمناً على
 المسرح . إن مأساة هذه الشخصيات الست أنها لا تجد
 مثلاً واحداً من لحم ودم يستطيع أن يعبر عن عذابها ،
 ويترجم عن عواطفها . وكأن ترجمة « العاطفة » إلى
 « الفعل » ضرب من المحال . وعندما يميل المخرج إلى
 تمثيل قصتها من جديد ، ويطلب من عامل اللوازم أن
 يجهز فراشاً لتعيد عليه الابنة حادثتها مع أبيها يقول له :
 « عامل اللوازم : نعم يا سيدى . هناك الأريكة الخضراء .
 الابنة : لا ! لا ! خضراء ؟ لقد كانت صفراء ،
 مزداة بالزهور . عريضة جداً .
 العامل : ليس لدينا ما يشبهها .

المخرج : لا أهمية لذلك . أحضر ما عندك .
 الابنة : ماذا تقصد بقولك : إنه لا أهمية لذلك ؟
 المخرج : نحن نجرب الآن . أرجوك . لا تتدخل
 في شيء .

ويبدأ المخرج في توزيع الأدوار ، فيلتفت إلى
 الممثلة الأولى قائلاً : « المخرج : أنت الابنة بالطبع .
 الابنة (ضاحكة) : ماذا ؟ ماذا ؟ أنا تلك المرأة
 التي هناك ؟ (تنفجر بالضحك مشيرة إلى الممثلة الأولى)
 المخرج (غاضباً) : ماذا يضحكوك ؟
 الممثلة الأولى (باحتقار) : لم يجرؤ أحد حتى
 الآن على السخرية بي ! أريد أن أعامل باحترام أو
 أذهب ! ..
 الابنة : معذرة . إنني لا أسخر منك .

المخرج (للابنة) : مما يشرفك أن تقوم ممثلتنا
 الأولى بتمثيل دورك .
 الممثلة الأولى (فجأة ، بازدهاء) : أنا يقال لي :
 « هذه المرأة » ..

الابنة : ولكني لم أقصداً بكلامى . صدقنى !
 كنت أتحدث عن نفسى . إلى .. إلى لا أرى نفسى
 فيك بالمرءة . ولا أشبهك في شيء . هذه هى الحقيقة .
 انظر يا سيدى ! إن ما تريد التعبير عنه ..

المخرج : تعبرون عنه ؟ أنظنون حقاً أن لديكم
 أية قدرة على التعبير ؟

الأب : ماذا ؟ أقول ليس لدينا ما نعبّر عنه ؟
 المخرج : على الإطلاق ! إن التعبير يصبح هنا
 مادة يضى عليها الممثلون الجسم والصورة ، والصوت
 والإشارة . وهؤلاء الممثلون — كل بحسب طريقته —
 كانت لديهم القدرة على التعبير عن مادة أطف وأسمى .
 إن مادتهم من الضالة بحيث لو نجحت على المسرح ،
 فالفضل كله لأفراد فرقتي .

وتستمر المحاوراة على هذا النحو الجلل : حتى
 يطلق صوت رصاصة .

« المسئلة الأولى (تسخل من بين والدموع في عينها) :
 لقد ماتت في القبر المسكين !
 آه ! ما أروع هذا !

الممثل الأول (يعود إلى المسرح ضاحكاً) : كيف
 تقولين : إنه مات ! إنه خيال .. خيال فلا تصدقيه .
 بعض الممثلين : خيال ؟ إنه الواقع ! الواقع ! لقد
 مات !

ممثلون آخرون : بل هو خيال ! خيال !
 الأب (ينهض صائخاً) : أنقولون : إنه خيال ؟ إنها
 الحقيقة ! الحقيقة أيها السادة ! الحقيقة ! (يندفع يائساً
 خلف الستار) .

المخرج (الذي لم يعد يقوى على الاحتمال) : خيال ،
 حقيقة ! فلتذهبوا جميعاً إلى الجحيم ! النور ! النور !
 النور !

(المسرح والصالة يضيئان بنور ساطع . المخرج
 يلتقط أنفاسه وكأنه تحرر من كابوس ثقيل . الممثلون
 ينظر بعضهم إلى بعض ، مشدوهين حائرين) آه !

الإنسان إلى ذرات ، فتفتكك «أنا» بين يديه ، وتنحل الشخصية إلى أدق عناصرها . لم يتقسم الإنسان عنده إلى اثنين أو ثلاثة . لقد تفتت إلى عشرات ومئات ومئات الألوف ! «إن كلا» منا — كما يقول — يعتقد أنه واحد ، إلا أن هذه عقيدة باطلة . إن الواحد منا لكثير . . كثير جداً . . وإن في كياننا من الشخصيات عدد ما لدينا من إمكانيات الوجود . . إن علمنا من أنفسنا شيئاً لم نعلم إلا جانباً واحداً منها ، ولعله أن يكون أهونها شأناً . . هـ هنا نجد فكرة الوجه والقناع . كانت ساذجة لدى الإغريق ، فبلغ بها پيراندلو إلى متنها . ولكن للقناع وجهاً آخر . هناك قناع داخلي لا يراه غير صاحبه ، وهناك قناع خارجي لا حيلة لنا فيه . لقد نسج المجتمع خيوطه ، فما عاد الناس يميزوننا بملونه ، ولو أردنا يوماً أن ننزع لما استطعنا . هنالك قوة أكبر منا تصرخ في وجوهنا قائلة : «أنا التي ألبستك هذا القناع . عبيثاً تحاول أن تخله . أنه قد رُك . ولن ننزعه حتى تغيب في جهنمك .» . **الخيال** . خيال كاتبنا : أتى لنا أن نجد الحقيقة الموضوعية في هذا الخيال ؟ وكيف نلتبس اليقين ؟ إن كان كل شيء نسبياً — لا بالنسبة لفرد ما ، بل بالقياس إلى جوانب مختلفة من الفرد نفسه — فهل معنى هذا أننا لن نجد المطلق أبداً ؟ ؟

من مثل هذه الفكرة ينتقل بنا إلى أفكار أعم ، تتصل بقيمة الفن نفسه ، وبعلاقته بالطبيعة والواقع ^(١) . نحن نقول : إن الكاتب «يخلق» الشخصية . فإذا قصد من هذه الكلمة ؟ أي رجاء ينتظره الكاتب حين يصف شخصيات ترتجف الأرض تحت أقدامها ، ويترزّل كيانها صراع قتال ؟ وهذه الموحودات التي يبدعها الخيال فتتحرك وتتكلم وتبكي على خشية المسرح . . ما علاقتها بالشخصيات الواقعية التي يفترض الكاتب أنها تمثلها ؟ من منها الشبح ومن الحقيقة ؟ أنكون الشخصية الروائية أكثر حقيقة وأشد واقعية ؟ هل الكون المادّي وهم والمسرح الذي يخلقه المؤلف هو الحقيقة ؟ أم أنها

إني ما عرفت شيئاً كهذا من قبل ! لقد ضيعوا على يوماً بأكمله ^(٢) .

لعل هذه المسرحية قد أثارت من النقد والجدل ما لم تثر مسرحية من المسرحيات في أوروبا وخارجها بعد «سيرانودي بيرجراك» ^(٣) . أنكر منها النقاد ثوبتها على كل التقاليد المسرحية المعروفة ، وتمزيقها لشخصية الإنسان إلى عدد لا نهاية له من الشخصيات ، وتصويره لها مسلوقة الإرادة ، ضائعة المصير . ولكن لا يفكر أحد أنها علامة من علامات الطريق في التطور المسرحي الذي يشهده القرن العشرون ، وثورة على قيود الدراما الحديثة ، ومحاولة للسير بها في الطريق الذي فتحه لها فرويد والتحليل النفسي . هي محاولة للكشف عن ألوان الصراع والتناقض الذي يعانيه الإنسان المعاصر ، الإنسان الذي يخالف ظاهره باطنه ، فيضطر أن يضع على وجهه ألف قناع وقناع ، الإنسان الذي يرى حضارته المادية تنمو وتتصمخ كالغول . وتنبثق عقائده وقيمه الأخلاقية ، الإنسان الذي يستمد لحرب عالية مدمرة ، وتسحقه فاشية موسوليني . وهتلر ، وتسلب منه فريديته وشخصيته وحقه في اختيار مصيره . هو بكلمة واحدة إنسان أوروبا الحديثة بكل أزماتها الاجتماعية والنفسية والفكرية .

• • •

والكلام عن هذه المسرحية يجرنا إلى الكلام عن مشكلة الشخصية عند پيراندلو ^(٤) . إنها مشكلة فلسفية قديمة ، ولكنها تصبح مشكلة فنية حين تجد من يعانها ويعتذب بها . وربما لا نجد بين الكتاب المحدثين من عذبت وسيطرت عليه مثل پيراندلو . كانت شخصيات إيسن متكاملة موحدة متجانسة . كان الفرد هو مدار فلسفته ، وشخصياته كالمردة تتحدى المجتمع وتقاليده ، وتتفرد في وحدتها وكبرياتها ونضالها المستميت . . لن نجد هذا التجانس عند پيراندلو . إنه ينظر إلى الفرد فيجد شخصيته تزدوج ، وتتعدد ، وتتضاعف إلى عدد لا نهاية له من الشخصيات تنكر كل منها الأخرى . إنه يحطم

« إننى أرى متاهة تضرب فيها أرواحنا فى ضروب متشابكة لا حصر لها ، دون أن تجد سبيلاً للنجاة . هناك أرى تمثال هزيم ذى الرأسين ، يضحك بوجه ويبكى بالآخر ، بل إن أحد الوجهين ليضحك من بكاء صاحبه » . .^(٩) هذه العبارة التى صلب بها بيراندللو أحد مؤلفاته تكشف لنا عن شخصيته الأدبية . إن روحه تنه فى دوامة الحياة ، وتشكل من حال إلى حال . إنها روح السخرية التى تعلو فوق القمة ، وتطل على العالم القانى ، وتبكي وتضحك من صراعا الباطل . وكأن كاتبنا ملك تتوج على عرش العذاب فى قصر قديم مسحور .

إن الأزمة عند بيراندللو ، كالأزمة عند الجليل الجديدي من الكتاب الإيطاليين فى أواخر القرن التاسع عشر **ومطلع القرن العشرين**^(٩) هى أزمة العصر نفسه ، عصر الصل والفتن . إنه الجليل الذى يصبح : علينا أن نتقدم دائماً . فالهولوف والسكون معناهما الاندثار والموت . إنهم يسرعون نحو المستقبل بكل قوة ، ويلبسون بأقدامهم كل أثر من آثار الماضي . ومن ثم سميت حركتهم النافذة باسم « المستقبلية Il futurismo » . وإذا تركنا « مارينى » زعيم هذه الحركة جانباً ، بغضوبته ، وتطرفه ، وهذه للعالم القديم كله ، وصيحاته التى جمعت شباب العالم حوله تهب بهم أن يبنوا المصنع ، ويمجدوا الآلة ، ويقدموا الإرادة والفعل ، ويعكسوا هذا كله فى شعرهم ونثرهم — أقول إذا تركنا مارينى جانباً وجدنا ثلاثة كتاب آخرين يمثلون هذه الحركة فى الأدب الجديدي فى إيطاليا . سنجده « باينى » أوسع الكتاب انتشاراً ، تتأرجع روحه بين الإيمان والكفر ، بين الله والمادة ، بين العقل والقلب . وسنجده « باتزى » الكاتب المرح الذى تزداد كتاباته بين الشعر والنثر ، والعاطفة والسخرية المهيبة . ولكن الكاتب الذى يمثل هذا الصراع خير تمثيل هو بيراندللو . إنه أكثرهم جناً وأشدّهم إخلاصاً فى البحث

جميعاً من الأوهام ولا سبيل إلى هذه الحقيقة أبداً ؟ .
إن كل شىء فى « الشخصيات الست » نهب للشك^(١٠) . كل شخصية تنظر إلى كل حدث يمر أمامها ، كما تنظر إلى كل شخصية سواها نظرة مختلفة . لا يستطيع واحد منهم أن يحكم بأنه عاقل أو مجنون ، غطى أو على صواب . إن « أنا » عند كل منهم قد تنأثرت إلى علة « أنا » . إنه ما يبدو فى عين نفسه ، وهو أيضاً ما يبدو فى أعين الناس ، كل على حدة . وليس هناك ضمان يؤكد أن « النبغة » التى يراها فى نفسه أصديق من « النسخ » العديدة التى يراه عليها الناس . هذا هو شك « بيرون » الفيلسوف الإغريق القديم يعود من جديد أشدّ هولاً ، وأفدك أنراً . يعود ليشك كل إرادة ، وفعل ، وحرية . يعود وعلى ظهره وقر القرون من عذاب الإنسان وقلقه وتاريخه وتجارب . لكنها لا تعود لتدفعه إلى العمل . بل لتشلّه عنه ، لا لتردّم الهوة التى يوشك أن يتردى فيها ، بل لتزبدعا عقداً واتساعاً . هالك مفكرون كثيرون يسحبوننا من أيدينا إلى هذه الذأوية ، (منهم كفكا وتسفايج وفوكنر وتوماس . . . الخ) ولكن فى طليعهم هذا الشيخ الإيطالى ذو اللحية المسببة والنظرة النافذة ! .

لعل النتيجة الواحدة التى تنهى إلينا « الشخصيات الست » التى تبحث عن مؤلف ، وتحمل إلينا بعض العزاء هى هذه : إن الشخصية الفنية لا تقل حياة عن الشخصية الواقعية . بل إنها لتتعد خلال الزمن ، وتسخر بالموت ، وتحرر من سجن القبر . أين هاملت ، ودون كيشوت ، وسانكو بانزا ، وفلاست . الخ ؟ لن تجدهم تحت شاهد من شواهد القبور . إنهم أحياء فى كل قلب . مات الكتاب والشعراء الذين أبدعهم ولم يموتوا هم ، وسنموت نحن أيضاً ونتركهم ورائنا . . . ربما كان سبب ذلك أن الشخصية الفنية تتمتع « بذات » موحدة متكاملة لاتتمتع بها شخصية تعيش فى الواقع ، أو أنها مثال قد تجرد من شوائب العالم المحسوس^(١١) .

سلفاً ، ويعزون أنفسهم بالتأمل الباطني والجدل الفلسفي . إنهم أقزام مريضة ، شادة ، مشوهة ، يتحدثون بكلام متقطع ، ممزق ، متفعل . والإنسان عنده يعاني مأساة عجزه ، وحزنه على مصيره . إنه يبلى كالملاك المطرود من نعمة السماء ، يسقط في الوحل والشر والظلام . لأنه يعيش حياته على ذكرى الفردوس ، ويمن إلى السماء الرزقاء الصافية التي أضاعها ، ويحاول أن يغلب هذا الحزن بالتأمل البارد ، والتفلسف العميق . الإنسان عنده أشبه بمجنون هزم في أول معركة دخلها .

أبطال بيراندلو وبطلاته يحبون المنطق والجدل حبا يصل إلى حد العبادة . إنهم دئي بالسة عنيدة تشبث بأفكارها ونظرياتها ، وتلذذ عنها بكل ما تمسك . ولنفرض موقفها بموقف أبطال إيسن . إن هؤلاء (نورا ، ويراند - ورييكا وست ، وروسمر ، والدكتور ستركمان . الخ) رموز على صراع الإنسان في سبيل فرديته وحرية الكرامة . لهم نبل في مثاليهم ، أوفياء لمبادئهم ، ومن أجلها ، يطرحون تقاليد المجتمع ، ويحاولون أن يصلوا إلى نطاق التلويح التي أقام براند عليها كنيسته . وقد كشف لنا إيسن عن مأساة شخصياته بهذا الصراع نفسه . إن « براند » ورفاقه لا يغمضون أعينهم عن الإنسانية من حولهم ، إنهم يشعرون أن على الإنسان أن يكافح حتى تنتصر فرديته . ولكنهم يحسون أيضاً أن هذا الانتصار هو الهزيمة بعينها ، وأن مصيرهم إلى الدمار . بهذا الإحساس العميق بالموت والانتحار يشمخون برعوسهم النبيلة في وجه الموت إنهم يصارعون مشكلات أزلية ، ويحاولون أن يهدموا جبلاً لا سبيل إلى هدمها . وكأنهم ملاحون في قارب ، يقاومون العاصفة والبحر ، ويعلمون أنهم غارقون لا محالة .

ولكن أبطال إيسن يأمرؤنا برحمتهم ، ويثير فينا نضالهم اليائس إحساساً بالفقدان والضياح هو جوهر الحس التراجيدي . وعلى حين تنتصر الفردية عند أبطال إيسن ، فإن تشاؤم بيراندلو هو الذي ينتصر في النهاية .

عن الحقيقة . لقد أصبحت إيطاليا في يوم من الأيام « بيراندلية » - إن صحت هذه النسبة - وأصبح مسرحه متبراً يقف عليه الكاتب لينمي الأدب القديم والعالم القديم . وكلما عرضت مسرحية من مسرحياته في ميلانو أو روما تحول المسرح إلى أرض للمعركة ، وانقسم الناس إلى فريقين : فريق يؤيد وفريق يعارض . وبطل بيراندلو على الجميع من مقصوده ، بوجهه الحزين ، ولحيته الدقيقة المدببة ، وعينيه النافذتين ، كأنه البوذا ، أو سقراط الحكيم .

كانت مسرحياته بما فيها من أقتعة ساعرة تخفي وراءها قلباً مملأ - بمثابة أجراس الخطر التي تتردد في سمع أوروبا ، وتنلها بقرب الكارثة . إنها تذكرنا بالكلمة التي قالها أحد العبيد للملك من ملوك الشرق الأقصى وهو جالس إلى مائدته ، وروحه غارقة في آهة الملك وجلاله : « مولاي ! تذكر أنك ستموت في يوم من الأيام ! »

• • •

ما من شيء يقدمه بيراندلو إلى « الإنسان » إلا يحمل رسالة الإنسان الأعلى التي بشر بها نيتشة ، أو إرادة الحياة والتطور الخلاق التي أراد « شو » أن يجعل منها عقيدة جديدة للجنس البشري . بل إن فلسفته في الحقيقة رد فعل لفلسفة نيتشة التي عبر عنها « دانتزيو » أبيل تعبير . إن أبطال دانتزيو يلبسون ثوباً رومانتيكياً شاعرياً ، وينطقون بأسلوب بليغ رفان ، يلخص طريقتهم في هذه الأبيات :

« إرادة وشهوة

كسبرياء وغريزة

رباعية إمبراطورية ! »

وبيراندلو عكس شو ودانتزيو تماماً . فأبطاله لا يخطر ببالهم أن يؤمنوا بشيء كالتطور الخلاق أو الإنسان الأعلى ، بل لا يخطر لهم أن يؤمنوا بشيء على الإطلاق . إنهم سلبيون ، عثميون ، يعرفون النهاية الشقية

وليست النزعة العقلية في أعماله مجرد فلسفة جدلية ، ولكنها أزمة روحية وجدانية . « يقول الناس : إن مسرحي غامض ، ويسمونه بالمسرح الذهني . إن الدراما الحديثة تتميز عن الدراما القديمة بهذه الصفة : الدراما القديمة تتركز على العاطفة على حين أن الدراما الحديثة تعبر عن العقل . إن من العناصر الجديدة التي أدخلتها على الدراما الحديثة أنني أحلت العقل إلى عاطفة وانفعال . كان الجمهور فيما مضى يشاهد الروايات العاطفية وحدها ، أما اليوم فهو يندفع إلى المسرح ليشاهد أعمالاً ذهنية خالصة » .

أنت تشاهد في مسرح بيراندللو دميّ تشبه البشر ، تحركها خيوط غليظة من المصالح والشهوات والعواطف والأحزان^(١) . بعضها يُشد من قلبيه ، فيظل حياته جراب آفاق ، وبعضها يجذب من يديه ، فيظل يعمل والعرق يتساقط من جبهته ، وياضل وينتصر ويستسلم . ولكن يحدث في أحيان نادرة أن يهبط من السماء خيط رقيق شفاف « مغزول من ضياء الشمس والقمر ، ومن الحب والرحمة ، يجعل من هذه الدمى البشرية كائنات إلهية صافية . إنه يقضي جباهنا بنور الفجر ، ويصنع لقلوبنا أجنحة ، ويرينا أن في حياتنا الإنسانية شيئاً لها حقيقة خالدة لا تنتهي بانتهاء الرواية وإسدال الستار .

• • •

وجد بيراندللو نفسه يعيش في عصر معقد ، متعقّب ، مضطرب ، فحاول أن يضفي عليه البساطة ، والعري ، والصمت . إن البراءة — هذه الخلقة البسيطة النادرة — تكشف لنا عن كثير من جوانبه الغامضة ، ومنها نستطيع أن نفهم أسرار فنه . فهي الصفة الغالبة على حياته كلها كما يقول ماسيمو بوتيميلي^(٢) .

إن الروح البريئة يمتاز بأنها لا تستطيع أن تقبل أفكار الغير أو أحكامه . وحين يواجهها العالم لأول مرة ، ويمد لها يديه ملوثة بمذاهبه وحضاراته وتاريخه وفلسفاته ، تهز رأسها متعجبة ، وترفض أن تتلذذ بغطاء نسجه الغير .

نادراً ما تشق الشخصية طريقها إلى المسرح لتتناضل عن حريتها وفرديتها . إنها، تظل أبداً رمزاً لأراء كاتبها ، ولساناً ينطق عن نظراته . إيسن المتعدد العاصف يُبكيها ويبكي معنا على مصير أبطاله ، أما بيراندللو المتكلم الساخر فيوقعهم في المصيدة ، ثم يقف ليضحك عليهم ولدموع في عينيه . إنه يرتبهم كما يرتب الطفل عرائسه ، ويبني لهم قصوراً من الأحلام ، حتى إذا اصطدموا بالمجتمع ، وأصبحت قصورهم أطلالاً ، وقف يطل على غبار المعركة من بعيد وكأنه يقول : « ألم أقل لكم : إن هذه هي النهاية المحتومة ! »

لكأنّ بيراندللو يقول لإيسن : « ما زال أبطالك يعيشون في العصر الرومانتيكي ، ويحلّقون على جناحي فاجنر ويتنشأ ، وينشد كل منهم أن يكون الإنسان الأعلى . الإنسان عندك عملاق ، أما أنا فأراه قزماً . لقد قلت ليجورنسن : سيكتب على شاهد قبرك : « كانت حياته خير أعماله » . ولو كنت مكانك لكتبت : « كانت حياته غلظة يكفر عنها كل يوم بالدمع والندم ! »

٢- لحن أن اتجاه الإنسان بكلياته إلى تحقيق ذاته هو أقصى ما يمكن أن يبلغه من كمال . ولكن قل لي : كيف يتسنى للإنسان أن يحقق ذاته وهو يتغير من يوم ليوم ، ومن لحظة لأخرى ؟ لست أؤمن بإرادة الإنسان التي لا تقهر ، فقد عشت في القرن العشرين ، ورأيت إفلاس الإنسان الأعلى » .

لقد كان من سوء حظّه أن عاش في عصر تزعزعت فيه القيم والعقائد . ولم يكن من السهل عليه أن يبني من جديد . لقد كان عليه أولاً أن يزيل الأطلال والخرائب من الأرض — إنه يفتش عن حل لمشكلة الوجود ، ويمتعه إخلاصه وصدقه أن يفتح بعن من الحلول اليسيرة التي يقدمها غيره . ومن ثم كانت هذه المسألة الأثيمة التي تكمن في كل أعماله ، وتتبع من براءته وإخلاصه وصدقه — وكان رواياته جميعاً مأساة واحدة من مائة فصل . إن الدراما التي أوجدها بيراندللو دراما عقلية .

الخراب الشامل أو البداية من جديد . ومن أجل أن نبداً بأمانة فعلينا أن ننظر في أنفسنا وفي حولنا نظرة صادقة ، وأن ندرك مدى ما وصل إليه ضمير الإنسان ، وأن نستفيد من التجارب التي اختبرتها ذاكرة البشر . نعم ! يجب أن نعرف بأخطائنا ، وأن نبكي كما يبكي الطفل المذنب ، فقد نستحق الغفران ، وقد نستطيع أن نقيم بناءً جديداً ، نقيظاً من الدم والوحل .

لم يحاول بيراندللو أن يختار شخصياته ^(١) . لقد أثني يديه في حشد البشر ، كما يلقى الصياد شبكته ، فأخرجت نساءً ورجالاً وأطفالاً . ليس بينهم من تستطيع أن تعدده بطلاً أو نموذجاً بالمعنى القديم . إنهم ناسٌ فحسب . هم طبقة البرجوازية الصغيرة في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، يصورها وهي تنحل وتتفكك وتهاجر . وكما أعنى نفسه من اختيارهم ، فقد أعفاها من الحكم عليهم . لم يحاول أن نفتش عن قيمة أفعالهم . إنه يصورهم كما يذمرون ويحيون . لم يتخير منهم البطل ولا القديس ولا الشاعر . لقد أراد أن يصور الإنسان وحده . إنه يبدو لنا وكأنه يوافق على قوانينهم وتقاليدهم ، ويأبهم المتواضعة ، وسلاعهم المضحكة ، وعجزهم وتخبطهم ويأسهم ، حتى كأنهم مخلوقات سوتها يد الصانع العظيم منذ لحظة — من المادة الأولى ، أو دمي خرجت من ظلمة العدم إلى نور المسرح قبل أن تعرف أدوارها المحتومة . إنهم حشد هائل كما قلت ، لم يزل خالياً من الإرادة والقدرة على الفعل ، وإدراك المصير .

ولكن بيراندللو يتجه إليهم في حنان لا مزيد عليه ، ويمد إليهم يده ، ويسألهم — وكأنه « بوذا » هذا العصر ورسوله — ماذا أعطوكم ليساعدوكم على الحياة ؟ أى عقيدة تستمسكون بها ؟ الدين ؟ لقد نبذها القرن الثامن عشر كما نبذها فولتير . الفلسفة ؟ إن المذاهب تنكر بعضها بعضاً . الأدب ؟ إن الرومانتيكية تتبع في وجه الكلاسيكية ، والواقعية تريد أن تجهز على الجميع ! قال بعضهم : إن الأمل هناك ، في عالم آخر . وقال له

لأنها تريد أن ترى العالم على طريقها . الأحكام الجاهزة والمبادئ السابقة لا تحرك فيها وترأ . إن لها لغة خاصة بها ؛ بسيطة ، فطرية ، صادقة . بهذا الصدق والإخلاص تتدفع الروح البريئة اندفاعاً حياً إلى سر الأسرار ، وتنحس الخنود الضاربة في طين الأرض . إنها تستطيع بإلهامها أن تميز بين الطبيعة والافتعال ، في الحضارة ، والمقائد ، والتقاليد ، والفن . إنها الوجعة في قلوب الأنبياء ، والرجفة على شفاه الشعراء ، والدخشة في عيون الأطفال . أما ثياب الإنسان الحديث وأفعته فهي تنزعها عن جلده ، لأن الحقيقة عارية .

واجه بيراندللو بروحه البريء عصرًا أبعد ما يكون عن البراءة ، يشدق بعظمته ، ويزهو بانتصاراته ، التوسع الاستعماري في ذروته ، والرحل الأبيض يسرق الشعوب الصفراء والسوداء ، وينهب أرضها وذهبها وأسواقها وحريتها . والعالم في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل العشرين يشيع الرومانتيكية إلى مفراها الأخير ، ويستعد لحرب جديدة .

في أعمال بيراندللو نرى كيف تنهار الرومانتيكية إلى آخر طوبة فيها . نعم ! فحيث تجد الخراب الشامل ، تجد كاتبنا يرفع الأنقاض ويحاول أن يعيد البناء من جديد .

البلد من جديد ! لنبدأ وتجارب البشرية خلف ظهورنا لا فوقها . لنبدأ كما بدأ آدم وحواء ، بطلا آخر رواية للبراندللو لم يتمها . إنهما قتي وقتاة ، يتجوان من الزلزلة التي عصفت بالأرض وما عليها ، فلم يبق من حي سواهما . وعلى كاهلهما مشرقة ثقيلة : أن يبدأ سلسلة الخلق من جديد ، كما بدأها آدم وحواء في أول الخليقة ، أن يقيا حضارة الجنس البشري على أسس جديدة ، ويكتبا تاريخاً جديداً للإنسان . كل أعمال بيراندللو تمهيد لهذه الزلزلة ، ومحاولة للإجابة على هذا السؤال : كيف نبداً من جديد ؟

لم يبق للإنسان خيار إلا في واحدة من اثنتين :

والذكريات الأئمة ، ويجعلون من الإنسان قرماً بشعاً يتحكم فيه شبح الماضي ويسلبه الإرادة والحرية والتفأول بالمستقبل، وضد الفلسفات ، التي جعلت الإنسان مقياس كل شيء (نسبية أنيشتين وتطبيقاتها الخاطئة في مجال الأخلاق والقيم) ، وردته إلى هذه العبارة التي جعلها بيراندللو عنواناً لإحدى مسرحياته : « هكذا الأمر ، إن بدا لك أنه كذلك » .

إن أعمال بيراندللو تعكس هذا كله وتبين أعراض المرض الذي يلزم الإنسانية القراش ، لتحتضر هناك وحيدة مهزومة . إنه الطبيب الذي يقف بجانب مريضه ليسجل آلام احتضاره ساعة بساعة ، ويجهز مراسم الدفن وتشيع الجنازة . هذا المريض هو الحضارة الأوروبية التي تمر بمرحلة عصبية جعلتها تحترق بنيران حربين عالميتين ، وهو الإنسان الحديث الذي يقف وحيداً تمصّف به رياح القيم والمذاهب والعقائد ، وتجذبه من يديه وقدميه وشعر رأسه ! وأعمال بيراندللو محكمة رهيبة تدبر العصر الحديث ، وتراجع قيمه وأحكامه وفلسفاته . وسوف يظل دائماً مرآة للمرحلة التي مر بها المجتمع الأوروبي في أعقاب الحرب العالمية الأولى . لقد رأى فيه الشباب تعبيراً عن أفكار لم يستطيعوا أن يفصحوا عنها - وإذا كانوا لم يجدوا عنده الراحة والعزاء والأمل ، فقد وجدوه يعبر عن آلامهم ، وآلامهم المهزومة^(١) . ولعلّ هذا هو السبب الذي جعله يسمى مسرحه « مسرح المرأة » : « إن الإنسان يحيا حياته ، ولكنه لا يرى نفسه . وإن لنضع أمامه مرآة ولندعه يرى نفسه وهو يحيا حياته ، ويضطرب بعواطفه . إنه إما أن يقف أمام صورته مذهوشاً فاغر القم ، وإما أن يحجب عينيه بيديه لكي لا يراها ، وإما أن يبصق عليها في اشتزاز ، أو يشدّ قبضته ليحطم المرآة . إن كان من الباكين فلن يبكي ، وإن كان من الضاحكين فلن يضحك . وبالجمله فستنشأ أزمة ، وهذه الأزمة هي مسرحي » .

البعض الآخر : بل لا شيء هناك ، وكل الأمل والرجاء هنا ، على هذه الأرض ، ثم اكتشف فريق ثالث أن لا أمل هنا أو هناك ، فكل شيء وهم وحلم ، وكل إنسان وحيد غارق في وحدته ، لا يعرف شيئاً عن غيره ، ولا يستطيع أن يعرف حقيقة أي شيء .

ونظر بيراندللو فما وجد إلا الفراغ والوحشة ، الحقيقة وهم ، والعقائد باطلة ، وكل شيء قبض الريح . لا بد إذن أن تهدم كل شيء ، ليتسنى لنا أن نبني من جديد . إن السخرية هي الممول الذي لا بد منه في هذه الحال . فالتناقض هو روحها وجوهرها . والسخر هو الذي يرى الناس يبنون بيد ما همومهم بالأخرى - إنه أشبه ما يكون بالطفل الذي يلذ له أن يحطم قلب الإنسان كما يحطم لعبته قطعاً مثناة ، ليرى كيف يعمل هذا القلب ، وكيف يضحك ويتألم . ولو قرأت أعمال بيراندللو وعشت في عالم من الحجرات الضيقة ، والظهور المخنة ، والأنوار المطفأة ، والنفوس الكسيرة ، والاصداياں المحطمة ، لتحيل إليك أن هذا العالم تكفيه هزة واحدة لتتحول إلى مقبرة كبيرة . إن شخصياته تتعذب لأنها تريد الموت ، بل لأنها تشفق إلى مزيد من الحياة .

إن مأساة بيراندللو في جوهرها مأساة قلبية . لم تعد مأساة الإنسان في صراعه مع آلهة الأولمب كما كانت عند الإغريق ، ولا في صراعه مع عواطفه كما كانت على عهد الرومانتيكية الأولى (شكبير) أو ضد مجتمع فقد الإيمان بمقدساته وتقاليده ، كما هو الحال لدى الرومانتيكية الأخيرة (إيسن) . إن مأساته في صراعه مع الفراغ والعدم المحيط به من كل جانب ، في صراعه ليثبت أنه موجود . في صراعه ضد الفلسفات اللامادية (برسكي) والمذالية المفرقة (الفلسفة الألمانية) التي طغت على روح العصر ، وحاول بها الإنسان أن يلغي وجوده الخارجي ، وضدّ المبشرين الجدد (فرويد والتحليل النفسي) الذين يهبطون بالإنسان إلى كهف رطب مظلم يسمونه باللاشعور ، وينشئون فيه عن العقد والخاوف

قال بيراندللو ذات مرة للناقد المسرحي البجيو بوسنتي :
 « تخيل لي أن هناك روحاً سرمديا يملأ الكون، وأن كل واحد منا يأخذ لنفسه جزءاً صغيراً منه عند ولادته ، ويخفيه في طيات جسده. وعندما تموت ، تتحلل أجسادنا ، ونعيد إلى الكون الأعظم ذلك الروح الخزفي الذي حبس فيها^(١) »
 كان بيراندللو يصف حياته على هذه الأرض بأنها إقامة لا يد له فيها ، كأنما يردد صدى شاعرنا العظيم أبي العلاء. ولقد عاش بيراندللو معيشة الراهب الزاهد ، ومات ميتة الفيلسوف الرواق . كانت وصيته الأخيرة قبل أن يلفظ أنفاسه : « الآلة الحديداة بهجلايتها ، والحصان ، والسائق ، وكئي . . لا جنازة ، ولا موكب ، ولا احتفال ، وكأنه يردد ما قاله شاعر يوناني مجهول :

لا تضعوا باقات الورد على قبري الحجري
 ولا توقسوا النسيان ،
 سوف تكلفون أنفسكم بغير طائل .
 أكرموني - إن شئت - ما دمتُ حيًّا
 أما أن تبللوا بقايا جسدي بالرحيق
 فلن يكونوا لي إلا الوحل
 والميت - يغد - لا يشرب . .

المراجع

1. Bontempelli, M.: Pirandello, Leopardi, D'Annunzio. Tre discorsi. Roma, Bompiani, 1939. 1-41.
2. Hudson, L.: Life and the Theatre. London, Harrap, P. 34-49.
3. Krutch, J.W.: Modernism in Modern Drama. New York, 1953. p. 77-87.
4. Nardelli, F.V.: L'Uomo segreto, vita e croci di L. Pirandello. Roma, Mondadori, 1932.
5. Nicoll, A.: World Drama. London, Harrap, 1954. p. 707-718.
6. Pirandello, L.: "Sei Personaggi in cerca d'autore" "Enrico IV." Roma, Mondadori, 1951.
7. Possenti, E.: Guida al teatro. Milano, Academia, 1949. p. 181-193.
8. Saurel, R.: Beffe nella vita di L. Pirandello, ou Pirandello sans Pirandellisme; "Les Temps Modernes" 9e. année, No. 95. P. 723-741.
9. Starkie, W.: Luigi Pirandello. London, Murray. pp. 292.

لا تكاد تجد كاتباً أغفل المشكلات الاجتماعية مثل بيراندللو . إن الإطار المادي يكاد يكون مفقوداً من عالمه . وكأنه صنع أبطاله وأحداثه ومشاهدته من مادة الأحلام. إن مأساة العامل والفلاح والجندي العائد من الحرب لا تهر وترأ من نفسه . قد تجد في بعض إنتاجه صيادين وفلاحين وعمال مناجم فقراء ، غير أنه لا يلتفت إلى آلامهم ، فالروح العلمية تسرى في كل حرف يكتبه ، والمشاكل المتنافيزيقية هي شغله الوحيد ، وهي مظهر ضعفه الوحيد أيضاً .

هناك دائماً إحساس بالفراغ ، بالعدم ، بالهوة العميقة التي لا ينظر إليها الإنسان حتى يموت أو يجن . وإذا كان من نصيب كل واحد منا أن ينظر إلى هذه الهوة مرة في حياته ، فيبدو أن بيراندللو لم يحول عينيه عنها . ومن ثم كانت هذه السخرية المرة حين ينظر إلى الدمي والأقزام وهي تلعب وتمش أدوارها في قعر الهاوية . بين الظلام والرجل والموت والشقاء . إنه كاتهلون الذي شاعت له الأقدار أن يكون فيلسوفاً . إنه يكره ويحادل ويخاور على حين يتأرجح جسده على الحبل . وهو يرى الهاوية تحت بصره ، ولكنه يتغافل عنها ، ويعزى نفسه عن المصير المحتوم بألغائه وتأملاته وصحكه وتصفيق الجمهور له ! إنه ينث الثلك والحيرة والتشاؤم في كل مكان ، فنخرج من حليته مؤمنين بأن الحياة عبث ، والواقع حلم ، والحقيقة وهم ، وأنها لن نعرف شيئاً خارج نطاق خيالنا ومزكاكاتنا الذهنية .

غير أن العالم الخارجي أقوى من كل الحجب المتنافيزيقية التي تشكل في وجوده . وما نحن نأكل ونشرب وننام ونحب ، ونحكم على هذا العالم ، ونغير منه أيضاً . ولو كان كل واحد منا ، بيراندللو ، لرفضنا الحياة في أول لحظة ندرك فيها أننا أحياء . ولكن رجل الشارع لحسن الحظ لا يعرف شيئاً عن بيراندللو ومأساته . أو لعل فطرته تقول له : إن بيراندللو لا يعرف شيئاً عن مأساته . هو . إن حكمته العريقة الطيبة الصافية لا تزال تهديه . . برغم كل ما كتب الفلاسفة والحكماء !

باب أسئلة القراء

١٩١٧ - ١٩٥٧

بسم الأستاذ يحيى حتى

الرأس ، يلبس جلباباً من السكرتة - ولو أنه في سان باولو - هاجر من لبنان إلى البرازيل ، يحمل على كتفه أول الأمر (لفة) من الفانلات والخوابر يحوس بها خلال القرى والساكن ، وشيئاً فشيئاً أصبح من كبار الأغنياء . وهو مع ذلك لا ينقطع عن قراءة المقتطف فإن اسمه مقيد في سجل مشركها الدائمين . ماذا جرى لك يا إيليا ؟ هل أرقّت ذات ليلة وانهم عليك تفسير العلم والمكون وعبر التاريخ وتقلبات حياتك ، وتجم لك كل هذا في لزم غير معي ، شعر الرأس ! هل أحصاه يا ترى إسان ؟ إن كان لم يفعل فقد آن الأوان أن يفعل . وإن كان قد فعل فلا بد أن صاحب المقتطف قد أحاط علمه بذلك ؛ إذ لا تخفى عليه خافية ، وإن كان لا يعلم فهو فخر كبير لك يا إيليا أن تلقنه علم ما لم يعلم ، ثم قمت على الفور من الفراش ، وحررت رسالتك ، وقضيت بقية ليلتك قلقاً ، حتى إذا طلع الصباح سمعت إلى صندوق البريد ، وألقيت برسانتك وبدأ انتظارك لتقوم العدد الجديد . لقد انتقلت حيرتك من طورها الحاد إلى طورها الزمن . إلى أن يصل العدد . كيف استطعت أن تقبل على عملك - كما كنت تفعل قبل تلك الليلة الموعودة - وتذهب وتجيء بين الناس وأنت تخفى عنهم مشكلتك الكبرى ؟ ! ها هو موعد البريد قد حل ، وما هو العدد بين يديك ، تفص غلافه متعجلاً ، وتقر في هفة صفحاته حتى تبلغ باب أسئلة القراء ، وتجرى أعينك بين سطوره ، فلا تجد سؤالك

مجلة المقتطف - غفر الله لها - هي التي جرت رجلى . وجدتها في الدار حين بدأت أقرأ . لعل عانيت أول الأمر مشقة في فهم مقالاتها عن داروين وسندل ، فلذتُ بباب سهل خفيف يعنى في ذيل العدد ، ولا يزيد البحث فيه عادة عن عمود واحد : هو باب أسئلة القراء . فإذا في أنغرز - وإلى الآن لم أجد النجاة - في عالم غريب ، أعيش فيه مع أناس حائرين في مشارق الأرض ومغاربها ، هم رغم تباین مشكلاتهم يشبه بعضهم بعضاً ، شأن المصابين بعاهة مشتركة ، أصبح همهم همي ، وأصبح هذا الباب (أفبوتى) ، بل أول مطلبى في كل مجلة .

وكانت أسئلة القراء في عهد المقتطف خالصة لوجه العلم ، ويفصح السائل عن اسمه ولا يرمز له بحروف ، ولا يقصد بها - كما هو الحال اليوم - توفير أجر محام أو طبيب . فلم تكن تسأله فتاة - قبل مجيء الخطاب - عن "حب الشباب وعلاجه ، أو يسأله وارث مارونى لمطلقة بروتستانتي مات في بلد أرثوذكسى وأملاكه في قطر إسلامي : أين يرفع دعواه ؟ وبأى قانون يقضى له به ؟ وهذا امتحان صير حتى لرئيس محكمة العدل الدولية . إنما كانت أسئلة المقتطف شيئاً من هذا القبيل :

« إيليا قندلفت . سان باولو ، البرازيل . كم يبلغ عدد شعر الرأس ؟ »

ولا أكتف أنى شعرت بحنو غريب يجلبني إلى إيليا قندلفت . وتصورته رجلاً قصير القامة ، بديناً ، مستدير

مرة وجاءه (الكسار) يسأله عن التذكرة ، فصرفه أول الأمر صرفاً رقيقاً ، ولكن الكسار لم يتركه ، لعله لا يعرفه ، ولكن أغلب الظن أنه يعرفه ويريد هو الآخر أن يرى واحدة من كراماته فألح عليه أن يبرز له التذكرة فد يده من النافذة والقطار ينهب الأرض نهباً فعدت بتذكرة (ترسو . . طبعاً !) من أسبوط إلى القاهرة ١٩ .
وليس هذا وحده وجه الغرابة . فقد ألفنا هذه الكرامة مع البطيخ . إنما يقال بلهجة التأكيد الذي يُدعمُ بأغظ الأيمان : إن رقم التذكرة كان هو التالى لرقم آخر تذكرة صرفت ذلك الصباح من محطة أسبوط . هذه هي الكرامة الكبرى ! لم يكلف صاحبنا خاطره أن يسأل : « ما ذنب صراف التذاكر الذى غرم ثمنها من جيبه ؟ » .

ونزل أسبوط ذات يوم رجل من باشاوات مصر ، أبطن مفتول الشارب ، جاء ليشتري ضبعة بأكلها ودخل المحكمة وبدأ المزاد ، ورست عليه الصفقة ، وتطلعت إليه الأظفار ليرى كم ورقة بمئذنة سيخرجها من جيبه . ووضع الباشا يده في جيبه فإذا بها تخرج فارغة . لقد نسي محفظته في البيت ، لأنه خرج متعجلاً هرباً من زعيق زوجته . ما العمل ؟ يا للقضيحة ! ولكن مهلاً ، إن صاحبنا ذا الكرامات جالس في ركن قصي بالقاعة (ماذا يفعل في المحاكم ؟) ، فاقترب من الباشا وقال له بعينين نصف مغضبتين وإبتسامة نصف مفبوحه : لا تبتئس ! ومد يده في الهواء ، وقدم للباشا محفظته المتضخمة ، يفوح منها عطر الصندل . . أراد الباشا أن يكافئ الرجل ، ولكنه أنى وانصرف كالطيف أو كالنسيم ، والروايات تجمع على أنه يفعل ما يفعل تطوعاً لا يكسب من ورائه مليماً واحداً . وهل مثل هذا الرجل يحتاج للسعى حتى يكسب رزقه ؟ .

جلبني الحقو - كما رأيت - إلى إيليا قندلفت ، ولكن هذا الأسبوطي آثار غيظي منه . يا رجل ! نحن في صراع مقيم مع الإنجليز (إننى أتكلم بلسان الصبي الذى كتبه حينذاك) نعد عليهم وعودهم بالجلاد ، وقد

ولا جوابه . . ماذا حدث ؟ لعل صاحب المقتطف لم يفرغ بعد من مراجعة دوائر المعارف كلها . فأنت تعرف يا ماهر أن سؤالك عويص ، أو لعله - إكراماً لخاطرك - قد حلق رأسه بالموسى ، وأخذ يعد المحصل شجرة شجرة ، وهذا عمل يستغرق وقتاً غير قليل . فلنصبر للعدد القادم . هل خرجت من جديد للناس وأنت تبتم شأن من يخفى سرّاً خطيراً ؟ وأخيراً جاء العدد ، وقرأ إيليا جواب سؤاله . قالت له المقتطف : إن عدد شعر الرأس ١٨٦٥٧ شجرة . . هل استرحت الآن ؟ .
السألة في غاية البساطة . . لا تحتاج إلى كل هذه الفلسفة . إيليا قندلفت مهاجر ضائع ، بذنه في البرازيل وروحه موثوقة بقم لبنان . ليس الذى يقض مضجعه هو عدد شعر الرأس ، بل رغبة دفينه في أن يرى اسمه . نعم ، اسمه هو ، في المقتطف - لا في غيره - مكتوباً بحروف من النور . هذا تثبيت لوجوده ، وربط له بموطنه ، واعتزاز آخر الأمر باشتراكه في المقتطف .

لعل أبناء الجيل الحاضر لا يعلمون أن الاشتراك في مجلة كان يقضى على ساكن القرية مقاماً مرموقاً . وهذا يذكرنى برجل من أعيان طرابلس الغرب أزداد هو الآخر أن يطبع بطاقة باسمه ، ولم يكن له عمل أو وظيفة ، فلم يجد شيئاً يكتبه تحت اسمه كما يفعل كل أصحاب البطاقات ، وأخيراً كتب « مشترك في صحيفة كورييرى دى تريبول » .

• • •

سؤال آخر في المقتطف لا زلت أذكره من سائل نسي اسمه ، لأنه لا يرى إلى مرتبة إيليا قندلفت . ما علينا . يقول : إنه واقع في حيرة شديدة ، هل يصدق أو لا يصدق هذه الروايات المتواترة التى تحكى عن رجل يعيش في أسبوط ، تكون جالسا معه في (عز الشناء) ، ويأتى ذكر البطيخ عرضاً على لسانك ، وتتحسر عليه ، فإذا به يمد يده في الهواء فتعود إليك ببطيخة ياغاية حمراء مثل الشهد ؟ ! وقد ركب القطار

وتقسيمها أبواباً ، لأن وجدتها واضحة الدلالة على مشكلات الأحوال الشخصية عند عامة الشعب في مصر

• • •

وأرجو أن أفرد لها بحثاً خاصاً أضمه إلى هذه الصفحات التي يوجه بها باب « أسئلة القراء » .
إلا أنني أستطيع الآن أن أشهد أن ثلث الأسئلة على الأقل يدور حول حد التحريم في زواج الإخوة بالرضاعة هل هي رضعة واحدة أم اثنتان أم ثلاثة ؟ وهل هي في جلسة واحدة أم في أكثر من جلسة ؟ أسئلة تخفى كدأ وحزناً وحريرة

وثلث الثاني من الأسئلة يدور حول مشكلات الميراث ، وبخاصة إذا كان هناك حمل مستكن ، كم يبلغ نصيب ابن الحالة وبنت بنت العم ، وهكذا ؟
وثلث الأخير من الأسئلة عن الطلاق ثلاثاً ، والطلاق المعلق على شرط صبياني ، كقول الزوج لزوجته : إذا خرجت لزيارة أمك فأنت طالق .

• • •

سبحان مغير الأحوال ! انظر كيف كان باب أسئلة القراء فيما مضى ، وانظر اليوم حاله ، بعد أن شاعت نظرية فرويد والتحليل النفسي . هذا باب ثابت في كل مجلة أو صحيفة ، لأنه رخيص ، ويملاً الفراغ ، ويتساوى فيه الصحفي القديم والناشئ . لم نعد نقرأ أسماء صريحة ، بل رموزاً وحروراً . . من أخ يفسق بزواج أخيه ، وامرأة تخون زوجها بلا سبب ، وتسال المشورة . . إلى غير ذلك من الفضائح والغزاري تتشرع الناس ، وقل لي بربك : لفائدة من ؟ . وهذه الأسئلة الكثيرة الثرثرة عن الأمراض وعلاجها . ما فائدتها إذا كان الجواب عالياً واحداً لا يتغير : استشر طبيباً ؟ . لئن أشك أن كثيراً من هذه الأسئلة ترسل للعبث والسخرية ، أو تشهيراً بأناص أرباب ، أو تؤلف تأليفاً في إدارة المجلة ، بدليل أن أول عدد يصدر من مجلة جديدة يتضمن أيضاً أسئلة من

بلغت - والعهدا على الحزب الوطني - أكثر من ٨٠ وعدداً . لعل في خزانة وزارة الخارجية البريطانية وعدداً آخر مكتوباً لم يبلغنا خبره ، أو لعلها تخفى تقريراً سرياً للورد كرومر لو عرفناه لآنزاح عنا بلاء كبير . ترك كل هذا وتذهب تصيد البطيخ والشكولاتة والمخاف ؟ ! . إنك رجل (مفعجوع) نهم ، لا يملك إلا بطنك . لا وطنك ! وقد اهتم المقتطف بهذا السؤال ، وقام يبحث مستفيض ، وأبلغ السائل أنه لم يعثر على إنسان واحد شهد للرجل كرامة واحدة ، وإنما عثر على ألف شخص يروي كل منهم عن شخص آخر أنه سمع عن ثالث أن رابعاً كان له قريب مات منذ زمن ، وأن أرملة تروي أن صاحبنا كان يفعل كذا وكذا من الكرامات ! . صاحبنا هذا قد مات ولا ريب ، ولكنه لم يخف عن أرض الوادي . تصلى الآن شهادات أخرى مطابقة (لا عن طريق باب أسئلة القراء مع الأسف) عن رجل يعيش اليوم في السودان يأتي بمثل هذه الكرامات . وسنسمع عن وريث له بعد جيل أو جيلين في قلب أفريقيا . . فإن خطومهم هو خطو تقدم القبياء .

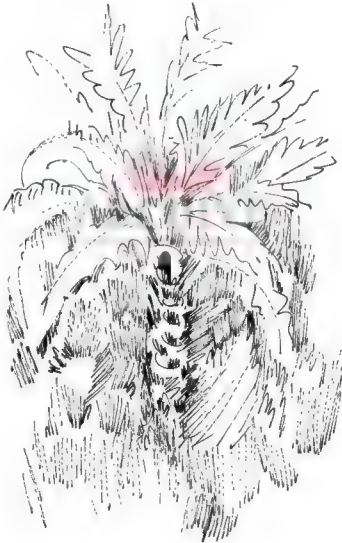
• • •

أغمضت عيني وفتحتهما فإذا المقتطف قد شاخ وتدهورت حاله ولم تنفعه حُسن متتالية لتجديد الشباب ، وقضى مأسوفاً عليه ، فإذا في أندمج في نوع جديد من أسئلة القراء في مجلة دينية عارية بغير غلاف لا تجددها إلا المرفوشة على الأرصفة أمام المساجد بعد صلاة الجمعة . ولقيت صاحبها فيما بعد ، حين بدأت أحاطل محمد تيمور ، وأتعرّف حاشيته العجيبة ، فوجدت الرجل لا يعرف الفرق بين أبي حنيفة وابن حنبل ، بل ولا بين الألف والمئذنة ! كانت مجلته أوسع المجالات الدينية انتشاراً . كل عدد يشبه الآخر في الشكل . يبدأ بتفسير آيات من القرآن الكريم ، ثم شرح لحديث ، ثم متابعة لسيرة النبوية ، وأخيراً باب دسم هو باب أسئلة القراء . وقد تابعت هذا الباب قرابة سنتين أو ثلاثة ، وأنا بسبيل إحصاء الأسئلة

وأخيراً لم يسلم باب أسئلة القراء من أذعياء يتسهبون إليه ، أغنى باب إعلانات الزواج ، ولكن هذا بحث عجيبة دلالاته يحتاج إلى مقال آخر . . .

بحجى حتى

القراء . ففى كتبوا ؟ غير أن متابعة هذا الباب وأجوبة المشرفين عليه تدل على التيارات المتناقضة التى يواجهها الشباب فى الوقت الحاضر فيما يتعلق بالقيم الأخلاقية ، وعلى أى أساس تقوم .



مكانة التاريخ السياسي

في دراسة العلاقات الدولية في النصف الأول من القرن العشرين

بقلم الأستاذ محمد عبد الفتاح إبراهيم

ليست العلاقات الدولية بين الأمم وليدة هذا القرن التي نعيش فيه ، بل الواقع أن هذه العلاقات قديمة قدم تنظيم المجتمعات المتخصل بعضها من بعض في التاريخ البشري ، وقد جاءت هذه العلاقات في صورة بائنة ، ولكنها صورة لما كيانها على أية حال ويجب أن تدرس كذلك .
والتي لا شك فيه هو أنه مع تطور هذه العلاقات - هذا التطور الذي كان عاملاً لإيجاد لصوص القانون الدولي ، والتي أوجد الأسس التي تقوم عليها مبادئ صور الاتفاقيات أو الروابط بين مجموعات الدول بعضها بعض التحالف أو للفتائل - كان « التاريخ السياسي » يقدم لنا دائماً القاعدة الأساسية لدراسة العلاقات بين الدول على أساس أنه يجمع تسجيلات الحجة الدعمة وقصصها في هذه البلاد أي في العالم كله .

كان قد صحباً عدد من درسي العلاقات الدولية إبان الصراع للسيادة في الشرق الأوسط أيام سفارة مصر « **بابل وآشور وفارس تيماً** لما جاء مسجلاً على الأحجار أو في أوراق البردي .
وعرضت عليها فهرس الصراع من أجل السيادة في شمال أفريقيا والبحر المتوسط بين العرب والإمبراطورية الرومانية المتنافسة مع قرطاج القوي لمعجب .
وكان مصعباً عندما تدرس العلاقات الدولية في عصر عصر النهضة الصناعية وفي عصر نابليون الأول وفند الصراع والسياسة للاستعمار وراء البحار ، وعلى الأخص في أفريقيا وجنوب آسيا .
فهل هو صحيح عندما تدرس هذه العلاقات في النصف الأول من القرن العشرين التي نعيش فيه ؟ وهل ما زال التاريخ السياسي في غوه وثائق الدول الكبرى يقدم لنا الأسس لهذه الدراسة ؟
هذه هي الأسئلة التي سنحاول الإجابة عنها هنا .

قد يكون لزاماً علينا هنا قبل أن نبدأ الحديث عن العلاقات الدولية طوال النصف الأول من القرن العشرين ومكانة التاريخ السياسي في هذه الدراسة ، قد يكون لزاماً علينا أن نسأل أنفسنا : هل المادة التي في أيدينا تكفي لهذه الدراسة ؟ أو بمعنى أصح : هل تكفي لكي نستطيع الوصول إلى نتائج وتعليقات سليمة ؟ ولو شئنا أن نكون أكثر وضوحاً ، فنسأل أنفسنا : هل تتوافر لدينا حقاً الوثائق الرسمية للتاريخ السياسي لمختلف الدول في نصف هذا القرن ؟
الواقع لا . . .

وقد يبدو إطلاق هذه الإجابة السريعة بالنفي - وفي

عندما نحاول دراسة العلاقات الدولية طوال عصر ما من عصور التاريخ ، فإن أول وأهم المراجع التي نحاول أن نضع أيدينا عليها في دراستنا هي سجلات التاريخ السياسي لا للدول الكبرى فحسب ، بل لكل الدول التي عاشت في ذلك العصر موضع الدراسة ، فهل هذا أولئك الذين درسوا العلاقات في العصور القديمة عندما كشفوا عن أسرار اللغات التي دون بها التاريخ على جدران المباني والمعابد ، وفعله أولئك الذين كتبوا عن القرون الوسطى وفجر العصر الحديث تيماً لما جمعه حتى من الرسائل الخاصة المتبادلة بين الملوك وقادة الجند ، ولهذا

لحرب عام ١٨٧٠ - ١٨٧١ . وقد وكل أمر هذا النشر إلى لجنة من كتاب التاريخ أشهرهم مسيو أولار ، وقد خرجت هذه المجموعة في تسعة وعشرين مجلداً . وبالرغم من الرغبة في سرعة إتمام هذا العمل فإن الجزء الأخير لم ينشر إلا في عام ١٩٣٢ ، ثم لا شيء ، فكان التاريخ يسبق زمن ما نشر للناس بستين سنة كاملة .

على أن الحرب العالمية الأولى قد جاءت بموقف جديد بالنسبة للوثائق الرسمية ، فإن الحلفاء قد اعتبروا ألمانيا هي المسئولة عن إثارة تلك الحرب التي كبدت المدينة الملايين من الضحايا ، ولكنهم لم يحاولوا إثبات ذلك بإجراء البحث والتحقيق في المستندات والوثائق الألمانية ، إلا أن الألمان حصلوا على قوة المبادأة ، فكان أن بدأوا هم بنشر الوثائق للدفاع عن قضيتهم ، ونشروا خمسين جزءاً من الوثائق السياسية التي تدل على أنهم لم يكونوا هم الذين أثاروا الحرب ، بل إنهم اضطروا إليها اضطراً للدفاع عن بقائهم . ولكن هذه المجلدات الخمسين لم تكن موضع أدلة حقيقية إلا في فرنسا وحدها .

أما الولايات المتحدة فقد بدأت منذ بعيد تنشر الوثائق السياسية الخاصة بعلاقاتها الدولية في مجلدات وسمت بعنوان « أوراق عن العلاقات الخارجية للولايات المتحدة » وحتى المجلد الخاص بعام ١٩١٥ لم يكن فيه أي شيء له قيمته عن السياسة الأوروبية ، إلا أنه منذ عام ١٩١٦ بدأت السياسة الأوروبية تنال حظاً كبيراً في المجلدات الخاصة بالسياسة الخارجية للولايات المتحدة ، وإلى عام ١٩٣٩ قدمت المجلدات التي نشرت العلاقات الخارجية بين الولايات المتحدة والدول الأوروبية حتى عام ١٩٢٤ ، وإن كانت قد تخطت هذا التاريخ بالنسبة للعلاقات مع اليابان ، وقد وصلت إلى عام ١٩٤١ في المجلدين اللذين نشرنا في عام ١٩٤٣ ، وغطى المجلد الأول العلاقات بين البلدين حتى عام ١٩٢٩ . وغطى الثاني المدة من ١٩٣٨ إلى ١٩٤١ .

إصرار - موضع الدهشة ، ولكنها حقيقة ، فإن الوثائق الإنجليزية لم يكشف عن أوراقها بعد عام ١٩٠٢ ، وكانت كذلك السجلات والوثائق الإيطالية والفرنسية التي طبعت ونشرت تقف عند عام ١٨٧٧ ، وعندما أراد الزميل الدكتور « كى شبيكة » أن يكتب عن « السياسة الإنجليزية في السودان » - الرسالة التي قدمها للحصول على درجة الدكتوراه في التاريخ - اضطر أن يكتب عن المدة بين ١٨٨٢ و ١٩٠٢ فحسب ، مع أنه قدم رسالته في عام ١٩٥٢ ، أى أنه توقف قبل نصف قرن من تاريخ تقديم رسالته ، والتي كان من الضروري أن يحاول الوصول بها إلى عام ١٩٢٤ (تاريخ إخراج الجيش المصري من السودان بعد مقتل السرتى ستاك) ، أو إلى عام ١٩٣٦ (تاريخ عقد أول معاهدة نصت في مادة خاصة على العلاقات بشأن السودان ، وكررت النص على اتفاقية عام ١٨٩٩ التي لم يكن هناك أى اعتراف من جانب مصر كحكومة وشعب بشأنها) ، ولكنه لم يفعل لأنه لم يستطع .

فالفكرة إذن هي أن الوثائق الرسمية كانت تقف جامدة مغلقة حتى فجر القرن العشرين بالنسبة للوثائق الإنجليزية ، وقبل فجر العشرين بما يصل إلى قرابة ربع القرن بالنسبة للفرنسيين واليطاليين . وهنا المشكلة ، لأنه لا يجوز أن تدرس العلاقات بالنسبة للعالم القديم من الكرة الأرضية دون أن تكون وثائق التاريخ الإنجليزي والفرنسي والإيطالي موضع الدراسة والمناقشة ، ومعنى هذا أنه من الضروري انتظار ما لا يقل عن خمسين سنة أخرى حتى يمكن إزالة الأغلاق عن هذه الوثائق وعرضها للدرس والمناقشة والنشر .

ولكن كان من الضروري أن يستكمل تاريخ فرنسا الحقب الثلاث السابقة لمطلع القرن العشرين ، وقد جاءت هذه المحاولات متأخرة ، فإنه في عام ١٩١٠ بدأ الفرنسيون ينشرون مجموعة من الوثائق بعنوان « العوامل السياسية

وكان من الواضح أن الدول الأوروبية الكبرى إما أن تسلك السبيل نفسها، وإما أن تترك الباحث في المعلومات التي يريد الحصول عليها عن المسائل الأوروبية إلى المراجع الأمر بركة وحدها .

وبالرغم من أن الوثائق الإنجليزية بالنسبة للعلاقات الأوروبية كانت تقف إلى ما قبل عام ١٩١٤ ، فإن الإنجليز نشروا تسع مجلدات ، كل في صبعائة صفحة كبيرة تغطي الفترة من مارس ١٩٣٨ إلى سبتمبر ١٩٣٩ ، ولكن هذه المجلدات التسعة في الواقع أقل إفاضة وتفصيلا من المجلدات التي نشرت عن فترات سابقة .

وقد قيل في تحليل هذا : إن الكثير من الأعمال السياسية والمعلومات عنها يجرى في الرسائل الخاصة ، وبذلك لا يمكن أن تسجل في الوثائق والملفات على أساس أن فيها آراء وتعليقات خاصة لم يستأذن أصحابها في نشرها ، وقد تسبب لهم حرجا ، هذا فضلا عن أن الكثير من الاتصالات يتم في المقابلات الخاصة ، أو عن طريق التليفون أو البرق ، ومع أن المحادثات أمانة تسجل ويختلط بها ، وأن الأعمال السياسية الهامة عادة لا تتم بواسطة التليفون إلا إذا كانت تتم بواسطة المشفرة أو في صورة رسائل تحمل وتعد لتوها للعرض على كل المسؤولين ، ولم يعرف عن اتصالات سياسية تمت في محادثات مكشوفة إلا كما حدث مرة في عهد لويد جورج من إتمام محادثة عاجلة بين بريطانيا وفرنسا بلفة أهل ويلز ، ومرة أخرى في عام ١٩٤٠ عندما تحدث ضابطان كبيران أحدهما في لندن والآخر في باريس باللغة الهندستانية لتجنب كل استراق للسمع يمكن أن يحدث في أى من جانبي الخط التليفوني ، رغم هذا فإن الغموض لبث بسود الموقف بسبب التحليل بنقص الملفات والوثائق ، على أن الرجوع إلى القليل الذي نشر من هذه المستندات والوثائق يكشف للباحث عن حقيقة واضحة لها أهميتها ، ولها طابعها فيما تثير من دهشة ، فإن التعليقات المنشورة لا تكشف عن

التوجيهات والأوامر التي يتبعها السفراء ، بقدر ما تُعنى بأن توضح لهم الأسباب لاتخاذ الحكومة سياسة ما خاصة تجاه أمر معين ، والأمر الذي يثير الدهشة أيضاً بالنسبة لهذه الوثائق المنشورة هو أن هذه التعليقات ، والنقاش أو الجدل الخاص بها قد نشرت جملة دون أن تصحب بالموافقة أو بالتعليق عليها من الوزراء ، أو من السلطات صاحبة الشأن في إقرارها أو تعديلها .

وهنا تنب إلى العقل عدة أسئلة ، أهمها في رأي أن يسأل الباحث نفسه : ما هي قيمة هذه الوثائق وهذه حالها؟ وقيمة قيمة عملية للارتفاع بها في دراسة العلاقات الدولية بالنسبة للعصر الذي نعيش فيه ؟

ثم الأهم من هذا كله أن تتساءل : هل دراسة العلاقات الدولية في ضوء هذه الوثائق التي تسجل لنا تاريخ الماضي في صورة باهتة — تمكنا من الوصول إلى الحلول الصحيحة بالنسبة لمشكلات المستقبل ؟ والسؤال الأخير هو في رأي أهم هذه الأسئلة الثلاثة التي وضحتها هنا ، وأهم ما يمكن أن ينظر لنا من أية أسئلة أخرى للدراسة نتيجة لهذه المادة التي تقع في أيدينا .

• • •

صحيح أن دراسة التاريخ السياسي في هذه الصورة تعطينا معلومة مباشرة أو غير مباشرة في الأمر ، ولكنها لا تقدم لنا الحلول الآلية للمشكلات المتصلة بهذا الأمر ، فالمعرفة التفصيلية للتاريخ السياسي للمحاولات المتعاقبة لتقسيم بولندة مثلا لا تقدم لنا الحل لمشكلة خط نهري « الأودر — نيمى » اليوم ، ولكن لا شك أن محاولة حل هذه المشكلة دون الإلمام أو المعرفة بهذه المحاولات للتقسيم تكون محاولة خاطئة فاشلة ، ما في هذا من شك .

• • •

ولكن هذه الوثائق والمستندات — وأقصدها نلر منها — تقدم لنا ناحية تستأهل الذكر ، فإن الكثير من المناقشات لم تصل إلى مستوى المسائل الدولية الهامة ، ولكن كانت

والاقتصاديات ، ثم تأثير الإنتاج وأسواق التصريف للمنتجات في رسم سياسة العلاقات مع الدول الأخرى .

ولهذا فإننا مثلاً في دراستنا للوثائق في ملفات وزارة الخارجية البريطانية طوال تلك الفترة لا نستطيع أن نفهم الاتجاه العام للسياسة الخارجية الإنجليزية إلا إذا تفهمنا جيداً التأثير الذي للخزانة على وزارة الخارجية وعلى الوزراء ككلهم ، فإن مشكلة ديون الحلفاء قد اشتركت من وجهة النظر البريطانية في مسألة ما تدفعه ألمانيا من التعويضات ، ولكن لا شك أنه كان هناك الكثير من الخلاف في وجهات النظر بين ممثلي الخزانة وموظفي وزارة الخارجية بالنسبة للعوامل المتصلة بكلتا المسألتين .

كان ممثلو الخزانة البريطانية يفكرون دائماً في الإنعاش الاقتصادي على أساس إعادة إنشاء التجارة الدولية ، وعلى أساس توازن المدفوعات الخاصة والعامة ، على حين كان ممثلو وزارة الخارجية - مع عدم اختلافهم في صحة آراء ممثلي الخزانة - يظنون للأمر من وجهة أخرى ، فقد كانوا يفكرون في المسألتين من الزاوية السياسية ، ومن ناحية مواجهة الحقائق الواقعية ، فهما كانت وجهات نظر الإنجليز لإيقاف التعويضات أو إلغائها ، أو وجهات نظرهم بالنسبة لديون الحلفاء المستحقة للولايات المتحدة ، فإن وجهات النظر الفرنسية كانت تضاد هذا ، فقد كان الفرنسيون يواجهون مشكلة أعمق من ذلك ، فإنه إذا كانت الأحوال في ألمانيا تستقر إلى الحد الذي يمكن الحكومة الألمانية من الدفع كان معنى هذا أن ألمانيا قد وصلت إلى القوة التي تمكنها من رفض الدفع ، وستقوم الهيئات الوطنية في قلب ألمانيا بالإصرار على عدم الدفع ، ومن ثمّ يمكن أن تنتكر ألمانيا لكل نصوص معاهدة فرساي ، هذا التناكر الذي سوف تخرج منه ألمانيا إلى محاولة رد اعتبارها من المزيمة ، ولكن في الوقت ذاته إذا أمكن منع الإنعاش الاقتصادي في ألمانيا فستكون ألمانيا أقل خطورة بالنسبة لفرنسا ، ولكن هذا المنع في الوقت

لها أهميتها من وجهات نظر طرق النقاش ، فإن « الدخان » و « التفاح » كانا مثار نقاش ومفاوضات طويلة في عام ١٩٤٠ بين الوزارة الأمريكية وسفير بريطانيا في واشنطن ، لأن الوزارة الأمريكية كانت تنظر إلى أسواق تجارة « التبغ » وتجارة « التفاح » كعامل له قيمته في رسم سياسة صلاتها ببريطانيا ، وتحددت مثل هذه الصورة عندما ناقشت الوزارة الأمريكية مستر بيغن في موضوع شركات البترول الأمريكية . وإن عاملاً من أهم العوامل المعطلة لاتفاقية عام ١٩٠٤ بين بريطانيا وفرنسا كان هو الانتهاء من الجدل والخلاف على « شباك الصيد » المستخلصة في بحر الشمال والاطلاق طبق الشمال ، وسعة عيون هذه الشباك ، وما تحتجزه أو تطلقه من الأسماك التي تجيء مع حركة قوافل الأسماك في اتجاهها للجنوب الغربي ، ومسألة التبغ أو التفاح أو السمك هي في حملتها مسائل يمكن معها للباحث أن يخرج بمؤلف ضخم عن المشكلات التي تخص ربة الأسرة ، ولكنها لا تعنى الباحث المؤرخ الذي يريد أن يشرح عزلة عن السياسة الدولية في الفترة نفسها من السنوات .

والظاهرة الأخرى التي يجب أن تذكر هنا هي أن التاريخ الاقتصادي يطغى أحياناً على التاريخ السياسي ، فإن المفاوضات التي جرت بين بريطانيا والولايات المتحدة بين عامي ١٩٣١ و ١٩٣٣ كان يتولاها موظفون من وزارة الخزانة البريطانية ، ولكن كانت كل تقاريرها ودراساتها تسير عن طريق السفارة الإنجليزية ووزارة الخارجية ، ولم يكن سبب هذا إلا أن السفارة ووزارة الخارجية كانتا هما اللتين يمكن أن تقدرا كل العوامل السياسية التي تعطل كل اتفاق يمكن للإخصائيين الماليين التوصية به على أساس المبادئ الاقتصادية وحدها . ودراسة العلاقات بين أفراد كل مجموعة من المجموعتين المتفاوضتين توضح بلا شك كيف تسير العلاقات الدولية من وجهة النظر البريطانية والأمريكية الخالصة دائماً للاقتصاد

البحث قد أجهدت المؤرخين ، وكان لزاماً أن تجهلهم ، فإنه لا يمكن أن يكتب تاريخ العلاقات بين الدول دون أن يترك مكان فسيح لتأثير الشخصيات وتأثير الصدف أو القرص : لو كانت ريتا هنتر قد تأثرتا بدرجة أكبر من الغازات السامة في الحرب العالمية الأولى ، أو لو كان شتريزمان وزير خارجية ألمانيا قد عاش لأربع أو خمس سنين بعد عام ١٩٢٩ .

وفي هذه الدراسة تبدو لنا صورة أخرى كان لها أهميتها هي صورة آرثر هندرسون وتأثيره في السياسة الإنجليزية طوال عمله كوزير لخارجية بريطانيا .

وعلى ذكر الحديث عن آرثر هندرسون فإن هناك حقيقة قد لا تكشف عنها الوثائق بقدر ما يكشف عنها الواقع . فإن وحود وزارة الخارجية البريطانية في مواجهة دار رئاسة مجلس أوزراء المنزل رقم ١٠ شارع دوتنجستريت كان له تأثيره في توجيه السياسة البريطانية ، في أية لحظة يستطيع وزير الخارجية أن يقابل رئيس الوزراء ، وله يكلفه هذا أكثر من أن يسير بعض خطوات في طريق هادئ ضيق . لقد رفض آرثر هندرسون أن تنتقل وزارة الخارجية إلى مبنى من أجمل مباني لندن لا يبعد أكثر من ربع ميل عن دار رئاسة مجلس الوزراء ، لأنه وجد في ربع الميل هذا عائقاً دون التشاور السريع مع رئيس الوزراء ، والاتفاق العاجل على توجيه السياسة الإنجليزية .

والصلات بين وزير الخارجية ورئيس مجلس الوزراء بالنسبة لتوجيه السياسة الإنجليزية تقدم لنا ناحية فمينة بالبحث والدراسة في تاريخ العلاقات الدولية طوال نصف القرن هذا . فإن الوثائق الألمانية تقدم لنا صورة من التنظيم لأداة الحكم في ألمانيا في السنوات التي سبقت عام ١٩١٤ . لقد أقام بيسارك بناء تمتد دعائمان : وجوده ووجود الإمبراطور غليوم ، فلما تبدد وجود كلا الرجلين انهار التنظيم كله ، وبالتالي عندما نظر إلى التوجيه السياسي في انهما نجد أن شخصية الإمبراطور فرنسوا جوزيف

نفسه سيحرم فرنسا من الحصول على ما تتطلب من التعويضات المالية التي تحتاج إليها لموازنة اقتصادياتها .

ثم إن تمتنى فرنسا مع رفض ألمانيا لدفع التعويضات معناه من طريق غير مباشر موافقتها على إعادة النظر في معاهدة فرساي ، وهو أمر له أهميته ولا سيما أن هذه التعويضات قد قلرت على أساس مسئولية ألمانيا في إثارة الحرب ، ثم في استخدامها أساليب للقتال تتعارض والاتفاقات الدولية ، والشئ الآخر الذي يمكن تقديره من وجهات النظر الفرنسية هو أن إعادة النظر في الفقرات الخاصة بالتعويضات سيثير ضرورة إعادة النظر في الفقرات الخاصة بإعادة التسليح ، ولا يكون من العادلة رفض هذا الطلب إذا تقدم به الألمان .

وكانت وزارة الخارجية الإنجليزية تعتبر هسله التكتيكات الفرنسية خاطئة ، ولكن كانت مع هذا تقدر وجهات النظر الفرنسية ، ومع هذا فإن السياسة الإنجليزية تجاه ألمانيا كانت تتبع وجهات نظر وزارة الخزانة البريطانية لا وجهات نظر وزارة الخارجية . وكان الوزراء يسيرون بمسألة إعادة الانتعاش للاقتصاديات الإنجليزية أكثر مما يعنون بمشكلة انتعاش القومية الألمانية نتيجة انتعاش اقتصاديات ألمانيا ، وإذا كان من الممكن أن نرى الآن - في ضوء الوثائق الإنجليزية التي نشرت عن تلك الفترة من السنين - هذا الإيضاح للسياسة الإنجليزية فإننا لا نستطيع أن نتجبه بالوم لسياسة حزب ما ، ففسد تبادل الأحزاب الحكم من الأحرار إلى المحافظين إلى العمال ، وكانت سياسة الأحزاب كلها متفقة بالهبة لضرورة العناية بالأهتام بانتعاش الاقتصاديات الإنجليزية .

ولذا فإننا لا نستطيع في الواقع أن ندرك السياسة الإنجليزية على حقيقتها طوال السنوات بين الحربين إلا عندما تراجع القصة كاملة على ما تقصها ملفات وزارة الخارجية البريطانية وملفات وزارة الخزانة الإنجليزية . على أن هذه الدراسة في الواقع تقدم لنا ناحية من

الإنجليزية أو الأمريكية في السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية ، ورتب الصورة نفسها بالنسبة لتوجيهات السياسة الروسية القائمة على معارضة الحشود التي تقام في الغرب ، أو عندما تراجع محاولات سياسة الكرملين لنصر قضايا الدول الصغرى سواء الضالعة مع الشيوعية الدولية ، أو الرغبة في التحرر والخروج من مناطق النفوذ لدول الغرب الكبرى .

صحيح قد تكون هناك عدة صور من صور « السياسة المكشوفة » ؛ فقد عمد الرئيس أيزنهاور إلى نشر محاضر جلسات أى اجتماع في السياسة الدولية ، وقد أثار النشر ضجة في بريطانيا وفرنسا ؛ ولكن بقيت أمريكا تسير على الطريقة نفسها حتى بالنسبة لاحتجاج الأربعة الكبار . ولكن لن نقضى هذه الصور على ظواهر السرية القديمة ، كما لن يقضى نشر الوثائق على الأساليب التي كانت متبعة في الماضي ، عندما كانت كل التوجيهات السياسية تخضع لنظم غير ديمقراطية .

وهما ينب إلى الضوء السؤال الختامى لكل هذه الأسئلة التي يمكن أن تخطر للباحث ، وهو :

ما هي القيمة المادية لهذه الوثائق في ضوء دراستنا للعلاقات بين الدول ؟ أو بمعنى آخر لو أردنا أن نعود إلى السؤال الأصلي الذي قدمناه في بداية هذا البحث ، وهو : هل دراسة العلاقات الدولية في ضوء هذه الوثائق التي تسجل لنا تاريخ الماضي في صورة ما ، يمكننا من الوصول إلى الحلول الصحيحة بالنسبة لمشكلات المستقبل ؟ قد تتباين وجهات النظر في هذا ، ولكنها لا تنجى وسطا بين « نعم » و « لا » ، وإن كانت في رأي أقرب إلى النفي منها إلى الإيجاب .

إن دراسة التاريخ السياسي لا تمنحنا أكثر من الحدز ضد التسرع أو العجلة في توجيه الأمور بالصورة التي تكشف عنها وثائق الماضي وسجلاته ، كما توضح لنا كيف يقع الناس برغم حسن نواياهم في الأخطاء التي

كانت هي الغالبة والموجهة لكل شيء منذ عام ١٨٦٧ حتى بداية الحرب العالمية الأولى . ولكن عندما نرجع إلى أسباب الكثير من التصرفات التي حدثت في هذا العصر الطويل تبس لنا حقيقة قد ذكرها أحد وزرائه : وهي أن الإمبراطور الشيخ كان صلباً لا تليّن قناته ، وكان يواجه كل شيء طبقاً لرأيه وحده ، وكانت أية خشونة من جانب أحد وزرائه تفقده اتزانته ، فلا يستطيع الإصرار على رأيه ، وفي غمرة اضطرابه من هذا السلوك العنيف - ولا يمكن أن تقول هنا سوء الخلق - يتراجع الإمبراطور لينفذ ما يراه الوزير .

وهنا مسألة أخرى ، هي : هل يعاون نشر هذه الوثائق ، والاستمرار في النشر للسنوات القادمة على إيجاد « السياسة المكشوفة » التي نادى بها الرئيس ويلسون في عام ١٩١٨ ؟ وكان هذا التوجيه من الرئيس ويلسون بفكرة أن الأحلاف العسكرية هي سبب من أسباب الحرب إن لم تكن أهمها ، ولم تكن هذه الأحلاف مستطاعة إلا في ضوء الدبلوماسية السرية . ولكن الواقع أنه من الصعب الوصول إلى هذا ، ومن الصعب أن تضع من العلاقات الدولية الظاهرة القديمة ، وليس من الممكن أن يكشف الستار عن « الحادثات » قبل أن يجف الممداد الذي تُخط به المفاوضات الشفوية .

ولكن مع هذا فلنأخذ في دراستنا لدبلوماسية القرنين التاسع عشر والعشرين نجد عدة نماذج طريفة « للسياسة المكشوفة » فإن بسمارك مثلاً لم يكن يخفي نواياه ، بل كان صريحاً بالنسبة للسياسة العامة أو الاتجاه العام لها ، ولكنه كان يخفي التفاصيل ، بل قد يخفي أو يكذب حتى فيما تتضمنه قراراتها من وعود أو مطالب ؛ ولكن هذا شيء ، والاتجاه العام شيء آخر .

ورقب هذه الصورة واضحة بالنسبة للسياسة القائمة على البترول وموارده أو بالنسبة للقواعد ، وتنظييات الدفاع عن المناطق الحساسة ؛ وذلك عندما نراجع السياسة

دائماً للدفاع عن الحرية .

والحديث عن الحرية يذكرنا بإجابة « جان مزاريك » عندما سئل لتعريف « الحكومة الحرة » فقال : إنه لو استطاع أن يسير في طرقات براج ليصرخ بأعلى صوته : إن تشيكوسلوفاكيا تحكم بأسوأ نظام للحكم في العالم لاستطاع أن يشعر بأنه يعيش في حكومة حرة ، ولكن من الذى يستطيع أن يحذف ضد حكومة عالمية بالأسلوب ذاته ؟ أو لى غرض يكون تجديفه هذا ؟ وماذا تكون النتيجة ؟

إن دراسات التاريخ السياسى تكشف لنا عن حقيقة هامة هي أن الحكومة القوية هي الهيئة الوحيدة التي يرى المفكرون السياسيون أنها تستطيع أن تجمع من حولها أكبر عدد من الموالين لها ، فلها الكثير من الخواص التي للأسرة في المجتمع الصغير .

وللدراسة المتعمقة للعلاقات بين الحكومات لا تجعلنا نرى أهمية البناء فيما لا نملك اليوم ، بل بالنسبة لما هو أحسن أو أسوأ فيما ستملك بعد قرون منذ اليوم .

ومهما كانت النتائج التي يمكن أن نصل إليها من دراستنا فن الصراحة أن نقول : إن الدرس الأخير الذي يمكن أن نخرج به من قراءتنا في التاريخ السياسى - الموضوع الذي يحىء في أعطاف موضوع آخر أكثر اتساعاً - هو ضرورة شعورنا بعاطفة الإشفاق بالنسبة للسياسيين المحترفين ، الذين يجب أن تتوافر لهم القدرة على التحليل الدقيق ، مع الصبر والقدرة على التحكم في الأعصاب ، وذلك لأن قراراتهم في المسائل العامة لا يمكن أن تحتل الانتظار للغد ، ولا يمكن أن توضع على أساس الحكمة المستقاة من دراسات الماضي فحسب .

ارتكبها أسلافهم الذين سبقوهم . يقدم « لوبلين وود » وورده « أستاذ الدراسات العليا في جامعة برتستون الأمريكية » وأستاذ التاريخ الحديث السابق في جامعة أوكسفورد - بعض سطور نقلها عن الشاعر « ويليام موريس » جاء فيها : « إن الناس يقاتلون ويغسرون المعارك التي يخوضونها ، ولكن الشيء الذى حاربوا من أجله يحىء بالرغم من الهزيمة التي يصابون بها . إلا أنه عندما يحىء هذا الشيء يكون في غير الصورة التي قصدوها وعملوا لأجلها ، على حين يظل أناس آخرون يقاتلون من أجل هذا الشيء نفسه بعد أن يسموه بطابع آخر يبين الطابع الأول » .

وقد تبدو الصورة مختلفة بين الحديث المنقول من قصيد « ويليام موريس » ، والنتيجة التي نهدف إليها في التحقيق على هذا السؤال الذي يحيرنا ، ولكن لا يأت أن يبدو التشابه واضحاً عندما ننظر إلى السياسيين كقفايين في ميدان السياسة ، وإلى أن عوارثهم التي تنظم العلاقات الدولية في جماتها هي المعارك التي يكسبها أو يخسرها من أجل أهداف يعملون لتحقيقها من البداية ، وليست العبرة بإدراك الهدف ، بل بالوصول إلى الاستقرار والسلام الذي تنهى إليه هذه المحاورات .

لقد أثارت دراسة التاريخ السياسى في وقت ما فكرة قديمة هي فكرة الحكومة العالمية ، الحكومة التي تكون أقوى من أية حكومة قوية لمجموعة ما من الناس ، ولكن هؤلاء الذين أثاروا هذا البحث يقولون : إن الحكومة العالمية هي نهاية الحرية السياسية في الوقت الذي ربما لا يكون وجودها فيه ضرورة لمنع الحرب .

لقد ظن السياسيون القدماء أنهم كلما زادوا من السلطات والقوة ، قلت رغبة الناس في القتال من أجل هذه القوة ، لأننا نقلل من وجود الأقليات التي تعد نفسها

نهر النيل

في تاريخ الفكر الجغرافي

بقلم الدكتور جمال مرسي بدر

من أين ينبع ؟ وأى اتجاه يتخذ مجراه حتى يصب في البحر ؟ وما علة فيضانه السنوي المنتظم ؟ إلى غير ذلك من المسائل التي ظل بعضها من مشكلات علم الجغرافيا زمناً طويلاً ، وبخاصة مسألة منابع النيل التي لم ينقطع الجدل حولها إلا في القرن الماضي فقط عقب الكشف المعروفة .

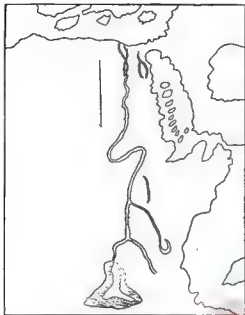
والمصريون القدماء كانوا ولا ريب أحق الناس بالبحث في أمر النيل ومحاولة الإجابة على ما يثيره النيل من أسئلة ، فكما أنهم ذاته كان مرتبطاً بذلك النهر الذي أذهبهم عرفاناً بقضله عليهم ، وينقل إلينا العلامة ماسبيرو فكرة المصريين القدماء عن النيل ، وهي : أنه يتفرع من النهر السواوي الذي كانوا يتصورونه محيطاً بالعالم ، ليسبح فيه إله الشمس في رحلته اليومية حول الأرض ، فحيث يلتف هذا النهر السواوي حول العالم من الجنوب كانت مياهه تنحدر في شلال عظيم هو منبع نهر النيل ، وحلقة الاتصال بين ذلك النهر السواوي وبين النهر الأرضي الذي كان اسمه عند القدماء « حابي » أما اسم « النيل » فقد أطلقه الإغريق على النهر إذ كانوا يسمونه « نيلوس » وعنه انتقل هذا الاسم إلى اللغات كافة ، واشتقاق اسم نيلوس في اللغة الإغريقية غير واضح ، ويرجعه بعض الباحثين إلى كلمة فارسية (نيل) بمعنى أزرق .

على أن « أبا التاريخ » هيرودوت ينقل لنا عن المصريين القدماء صورة أخرى ل منابع النيل ، تبين العقيدة الأولى التي أسلفنا بيانها ، وهيرودوت قد زار

منذ وجد الإنسان على ظهر الأرض ، وكفى همومه العاجلة من غذاء وكساء ، شغل نفسه بعالمه الأرضي ، وكون في ذهنه صورة عن ذلك العالم ، لا شك في أنها كانت في البداية غامضة المعالم ، تغلب فيها الظلمة على النور ثم تدرجت تلك الصورة في الوضوح ، وتوالى انقشاع الظلام عن ركن بعد ركن من عالم الإنسان ، بقدر ما كان الإنسان يحرز نصراً بعد نصر في سعيه للسيطرة على بيئته ، فأصبحت الصورة التي في ذهنه عن الأرض تزداد وضوحاً ، وتنتعش شمولاً على مر العصور .

ودراسة تاريخ الجغرافيا ، لتتبع تطور المعلومات الجغرافية على مدى الأزمان ، تعتبر من أمتع الدواصات وأكثرها طرافة ، إذ أنها تلتقي الضوء على فكرة البشر عن هذا العالم — كيف بدأت ؟ وأية صورة اتخذت ؟ وكيف خلصت على الزمن من الأغلاط والأوهام ، إلى أن أصبح علم الجغرافيا في عصرنا الحديث يعطينا صورة دقيقة لعالمنا الأرضي من مختلف نواحيه ؟

ومنذ تدفق النيل من منابعه إلى مصبه ، وفتحت عليه أعين البشر ملاً ذلك النهر الدنيا وشغل الناس ، وكان من أسبق الموضوعات إلى استعراء انتباه الجغرافيين القدماء . ولا غرو فعملى ضفتي النيل قامت حضارة من أقدم الحضارات التي شهدها العالم ، كما أن النهر نفسه بطوله العظيم وفيضانه الرثيب كان جديراً بأن يستلفت الأنظار ، وهكذا تسامع الناس عن نهر النيل —



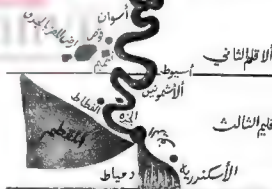
خريطة النيل بطليموس السكندري من القرن الثاني للميلاد



مُ قايِم الاوّل

مصر سنة ٤٥٧ ق.م وتابع النيل جنوباً حتى قرب موقع أسوان ، ووصف مجرى النهر من مصبه إلى ذلك الموقع أما إلى الجنوب من ذلك ، فقد نقل هيرودوت ما سمعه في مصر من روايات عن مجرى النهر ومناجمه ، التي يقال إنها تقع في مناطق لم يصل إليها أحد ، لشدة الحرارة فيها ، وإن هونها مناطق حارة كذلك يسكنها قوم من الأقزام .

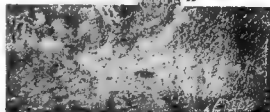
وقد كان هيرودوت شديد الحرص على معرفة كل ما كان يمكن معرفته في ذلك الوقت عن منابع النيل ، فسأل الكهنة والكتبة وغيرهم من أهل العلم ، فلم يظفر عند أحد منهم بطائل ، ولم يجد بغيته إلا عند كاتب بمدينة سايس ، ذكر هيرودوت أن النيل ينبع من عين ماء تغذي بحيرة عميقة الغور تقع بين جبلين لهما قمتان مديبتان ، وأحد الجبلين يسمى « موفى » والآخر يسمى « كروفي »



ألا قايِم الثاني

قايِم الثالث

الأسكندرية



خريطة النيل للخوارزمي المتوفى سنة ٢٠٥ هـ وهذه الخريطة شأنها شأن الخرائط العربية القديمة يجب أن ينظر إليها والصحة ممكنة لأن اتجاه الشمال لأسفل

جيس وقمة أمين^(٢) وهما القمتان الشاليتان لكتلة رويتزورى الجبلية .

وقد شاهد همفريس تلك البحيرة بين هاتين القمتين المديبتين فرأى أمام عينيه صورة مطابقة للوصف الذى نقله لنا هيرودوت ، ولذا انتهى إلى أن الجبلين اللذين تسميهما الرواية المصرية القديمة « موفى » و « كروفى » هما جبلا « جيسى » و « أمين » وتقع بينهما بحيرة صغيرة كمد نهر « روامولى » وهو من روافد نهر « سجليكى » الذى يصب فى بحيرة البرت .

وتعود إلى تتبع أفكار القدامى عن النيل ، ف نجد أن « هيكاتيوس » - وهو من الجغرافيين الإغريق الأولين - يرى أن النيل يتصل فى الجنوب بالنهر الذى كانوا يتصورونه محيطاً بالمعمورة كالدائرة ، ويسمونه « أوثيانوس » . أما فيضان النهر فقد أرجعه « تاليس » فى القرن السادس قبل الميلاد إلى هبوب الرياح الشمالية على سواحل مصر فى فصل الصيف ، فلأنها كانت - هنا يرى - تمنع مياه النهر من أن تصب فى البحر المتوسط ، وبذلك كانت تسبب الفيضان . . .

وفى القرن الثالث قبل الميلاد كانت الإسكندرية ميداناً لنشاط علمى كبير ، وكان من بين علمائها أمين مكتبتها الشهيرة « إراطوسطين » الذى يلقب بأبى الجغرافيا العلمية ، وقد قام هذا العالم الرائد بعمل خريطة حوالى سنة ٢٥٠ ق.م ، رسم فيها مجرى النيل إلى جنوبى موقع الخرطوم الحالى (وهو الحد الذى كانت تقف عنده الخرائط الجغرافية حتى سنة ١٨٣٩) رسماً قريباً من الصحة بوجه عام ، وأوضح فى هذه الخريطة نهري عطبرة والنيل الأزرق ، وأشار إشارة عابرة فى بعض كتاباته إلى

(٢) تحصل هاتان القمتان اسم اثنين من رجال الحكمة المصرية الأجانب الذين عملوا فى السودان ، وكان لم شأن فى اكتشافات منابع النيل فى العصر الحديث أيلها رويولويس بك الإيبدلى ، وكان من قياد الجيش المصرى تحت قيادة جيورديث . والثانى أمين باشا الألمانى ، الذى كان يحمل قبل اعتناقه الإسلام اسم « إدواردشغيزر » وكان الحاكم المصرى على مقاطعة خط الاستواء .

واضاف الراوى أن الفرعون أوسياتيك حاول أن يسبر غور البحيرة فلم يتمكن من ذلك رغم استعماله أطوالاً كثيرة جداً من الحبال ، أما عن موقع تلك البحيرة بين الجبلين ، فقد قال محدث هيرودوت : إنها تقع إلى الجنوب من أسوان ، وإن مجرى آخر يصدر عن تلك البحيرة متجهاً إلى الجنوب .

ولم تلق هذه الرواية ذات المصدر الواحد اهتماماً كبيراً ، لا من هيرودوت ، ولا ممن جاء بعده من الجغرافيين . على أنه مما يناسب هذا الموضع أن نشير إلى أن جغرافياً معاصراً هو الدكتور نويل همفريس قام فى سنة ١٩٣١ باستكشافات جديدة فى جبال رويتزورى استعان فيها بالطائرات ، وبالتصوير الفوتوغرافى من الجو ووصل - ضمن نتائج استكشافاته - إلى ما اعتقد أنه تأييد لرواية الكاتب المصرى القديم هيرودوت ، وهو يرى أن تلك الرواية تصور معلومات جغرافية قديمة وصلت إلى ذلك الراوى ، الذى خلطها ببعض الخواشى كتقصص محاولة أوسياتيك سبر غور البحيرة كما وقع فى بعض أغلاط أهمها تحديده موقع البحيرة والجبلين اللذين يحفان بها تحديداً خاطئاً إلى الشمال من موقعهما بكثير .

يقول الدكتور همفريس^(١) إنه إذا استبعدنا مما رواه لنا هيرودوت تلك الخواشى والأغلاط خلصت لنا حقائق طبوغرافية تؤيدها الاكتشافات الحديثة ، وتشير إلى علم قديم بتلك النواحي ، ربما كان قد وصل إلى المصريين القدماء عن طريق العرب السببيين الذين كانوا منذ القدم يستعمرون ساحل إفريقيا الشرقى ، وكانت لهم رحلات إلى الداخل ، لا يبعد أن يكونوا قد وصلوا فيها إلى منطقة البحيرات العظمى .

أما التتابع بين ما يخلص من تلك الرواية القديمة وبين ما وصلت إليه الاكتشافات الحديثة فيراه الدكتور همفريس مثلاً فى البحيرة الصغيرة التى تقع بين قمة

(١) مجلة الجمعية الجغرافية الملكية - المجلد ٨٢ (سنة ١٩٣٢)

ويقال إن الإسكندر أمر ببناء أسطول ضخم بقصد استعمال « النيل » كطريق للعودة إلى مصر فاليرنان ، ثم عدل عن ذلك العزم حين سمع من بعض الأهليين الذين وصلوا إلى معصب النهر الهندي أن ذلك النهر لا يستمر في جريانه غرباً ، وإنما يصب في المحيط . ويبدو أن الاتصال الموهوم بين النيل والسند ، والاعتقاد بأن النيل ينبع من الهند ، وأن نهر السند هو مجراه الأعلى كان له أصل عند القرس من قبل زمن حروب الإسكندر ، إذ يروى عن أردشير الثالث (٣٥٩ - ٣٣٧ ق.م) أنه حين تملكت مصر تحت النير الفارسي ، وتالت فيها الثورات فكر في تحويل مجرى السند ، لمنع مياهه من أن تصل إلى مصر فيؤدب بذلك المصريين المعصاة بجرمانهم من ماء النيل سر حياتهم^(١) . ولعل الأصل الفارسي لهذه الفكرة يفسر وجودها من بعد عند كاتب عربي مثل الجاحظ^(٢) .

— كما سنرى — إذ يكون قد تلقاها ضمن ما انتقل إلى العرب من آثار القرس ومعارفهم . ومن الأحاديث التي كانت شائعة عن النيل ، وليست في التحقيق بشيء ما كان القدماء يظنونوه من وجود فرع جوف نهر النيل يتفرع عن مجراه الرئيسي جنوبي أسوان ، ويسير في جوف الأرض تحت الصحراء الغربية في خط يصل بين الواحات المتفرقة فيها ، وأن مياه الواحات هي من ذلك النهر الجوف الذي يصب في البحر تحت الأرض أيضاً . ويبدو أن الأساطير الشعبية لم تخل من أثر لهذا الفرع الجوف للنيل ، إذ يحدثنا الدكتور هيرست في كتابه « النيل » أن نوتياً من أهل النوبة حدثه عن تاجر كان مسافراً في النيل ، ففرقت سفينته قرب أسوان ، وقعد أمتعته ، ومن بينها إناث من خشب كان يستعمله في تناول طعامه ، وفي السنة التالية كان ذلك التاجر يحمل بضاعته إلى واحات الصحراء

أن النيل ينبع من بحيرات تقع في خط الاستواء كما كان « إراطوسطين » أول من أشار إلى أن فيضان النيل يرجع إلى هطول الأمطار في المناطق الاستوائية ، وهي الفكرة التي عاد إليها من بعده عالم سكندري آخر هو « أجاتاركيدس » (١٧٠ - ١٠٠ ق.م تقريباً) فحددها وزادها وضوحاً ، بأن قرر أن سبب فيضان النيل هو الأمطار الغزيرة التي تسقط صيفاً على جبال إثيوبيا ، وهو ما قرر من بعد الجغرافي الشهير « إسطرابون » (٦٣ ق.م - ٢٤ م تقريباً) أنه ثبت قطعاً بالملاحظة والعيان للبعثات التي كان البطالسة يرسلونها إلى الحبشة لصيد الفيلة .

ولاي لا شك فيه أن « إراطوسطين » كانت لديه فكرة عن مجرى النيل وتنحياته أصبح يكبر مما كان عند سلفه من الجغرافيين ، ولهذا العالم السكندري سبق علمي عظيم سبيلهم مقررنا باسمه مدى الدهر ، إذ كان أول من قدر محيط الكرة الأرضية بطريقة علمية سليمة . وكان تقديره قريباً جداً من الصحة ، وقد كانت مصر مهدناً لهذا السبق العظيم الذي جرى ما بين الإسكندرية وأسوان على وجه لا نستطرد هنا إلى بيانه ، فهو يخرج عن موضوع بحثنا .

ولم يخل أمر الجدل حول منابع النيل في تلك العصور القديمة من متادين بآراء هي أقرب إلى الأساطير ، ومن ذلك ما يروى عن بعض المصاحيين لحملة الإسكندر الأكبر عند فتح الهند حوالي سنة ٣٢٦ ق.م ، من أنهم حين شاهدوا القاسيح في نهر السند سبق إلى أذهانهم أن ذلك النهر لا بد وأن يكون المجرى الأعلى للنيل ، لأن القاسيح في ظنهم ما كانت توجد إلا في النيل ، وهكذا توهموا أنهم أراحوا الستار عن منابع النيل الغامضة ، وذهبوا تبعاً لذلك إلى أن قارتي آسيا وإفريقية تلتقيان في مكان ما من الجنوب ، وهكذا لا يكون المحيط الهندي إلا بحراً داخلياً تحيط به اليابسة من الجهات كافة .

(١) هيران ص ١١٦ .

(٢) عند الجاحظ وغيره « المجلة » .

يقرب من الصحة بوجه ملحوظ .
وقد أثبتت الأيام أن معلومات بطليموس صحيحة في مجموعها ، فيما عدا تحديده موقع البحرتين العظيمتين إلى الجنوب من موقعهما الصحيح ، أما البحرتان ذاتهما فيرى كثير من العلماء المحدثين أنهما بحيرتا فكتوريا وألبيرت ، وأما جبال القمر فيرون أن المقصود بها كتلة رويتزوري الجبلية التي تكلفها الثلوج ، وتقع إلى الجنوب من بحيرة ألبيرت .

وقد سادت نظريات بطليموس طوال أربعة عشر قرناً بعد عصره ، وأثرت في الفكر الجغرافي في العصور الوسطى تأثيراً بالغاً ، سواء عند العرب الذين كانوا يعتبرون «صاحب المجسطى» أساتذاً وإماماً ، أو عند الأوروبيين الذين نقل إليهم العرب أفكار بطليموس ، ولئن كانت كتابات جغرافيين العصور الوسطى من العرب وغيرهم لا تخلو من غائصة وطرافة ، فإن تراث بطليموس كان قلب الرجي الذي تدور حوله تلك الكتابات ، ولا يعدو الصواب من بقول : إن صورة نهر النيل لم يكذب بظراً عليها تغيير جوهري منذ عصر بطليموس إلى زمن الاكتشافات الحديثة .

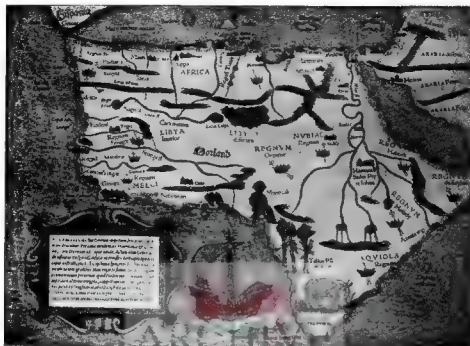
انتقلت إلى العرب معلومات القدماء عن نهر النيل ، بما فيها من علم صحيح بلغ أوجه عند بطليموس ، وبما فيها كذلك من أساطير وأغلاط وأحاديث قصاص ، فإذا نجد وصف النيل عند الجغرافيين العرب الكبار كالخوارزمي (المتوفى سنة ٢٠٥ هـ) والمسعودي (المتوفى سنة ٣٤٦ هـ) وياقوت (المتوفى سنة ٦٢٦ هـ) وغيرهم مطابقاً لما جاء به بطليموس نجد كاتباً كالحافظ يردد الوم الذي كان يربط بين النيل والسند ويعتبر نهر السند من فروع النيل أو المجرى الأعلى للنيل ، وذلك في كتاب «الأمصار وعجائب البلدان»^(١) غير أن

(١) عخطوط لا تعرف منه إلا نسخة واحدة بالمتحف البريطاني ، تمت رقم ١٢٩٩ - ويحدثنا المشتري شاربيل أنه بعد نشر هذا الكتاب - انظر مجلة «أريابكا» المجلد الثالث (١٩٥٦) ص ١٥٤ .

الغربية ، وبينها كان يملأ دلو من بئر في إحدى الواحات إذا به يرى لإناءه بعينه طافياً على سطح ماء البئر ، وقد حمله إلى هناك تيار الماء في فرع النيل الجوفى الذي يتفرع عن المجرى الرئيسى ، قريباً من المكان الذى غرقت فيه سفينة صاحبنا التاجر ، ويسير في جوف الأرض تحت الصحراء خلال واحاتها المختلفة ... وقد كان هذا الفرع الجوفى الموهوم يظهر في الخرائط الجغرافية القديمة ، وظل يصور في بعضها إلى سنة ١٨٦٠ . والواقع أن خرائط إفريقيا حتى ذلك الوقت لم تكن تختلف كثيراً عن مثيلاتها قبل قرابة قرنين سابقين ، حين قال الشاعر الساخر جوناثان سويتف في جغرافيه عصره أبياته المعروفة :

يملاً الجغرافيون
بصور الحيوات المفترسة
فجوات خرائط إفريقيا
وعلى السفوح المنوحيمة
يضمون النيل
إذ تعوزهم المسند ...

ولعل أقرب معلومات القدماء عن النيل إلى الصحة ما كتبه بطليموس السكندري في القرن الثاني الميلادى ، فقد نقل بطليموس من كتابات جغرافى يسمى «مارينوس المصورى» من مدينة صور - اندثرت كتبه ، ولم يبق لنا منها إلا ما نقله بطليموس - نقل أن تاجراً يونانياً يدعى «ديوجين» كان يرتاد الساحل الإفريق الشرقى ، وزنجبار حدثه أنه بالسير إلى الداخل غرباً لمدة خمسة وعشرين يوماً يصل الإنسان إلى بحيرتين عظيمتين وجبال تكلفها الثلوج ، وأن هذه المنطقة هى منبع النيل ، ويستطرد بطليموس فيقول : إن مياه النيل مصدرها ذوبان ثلوج تلك الجبال التي يسميها «جبال القمر» ويحدد موقعها بجنوب خط الاستواء باثنتي عشرة درجة ونصف الدرجة ، ويصف مجرى النيل من منبعه إلى مصبه وصفاً



خريطة أفريقيا من رسم مستشار مؤسّس المطبعة في نال بسويسرا سنة ١٥٤٠
وتوضح خريطة بحر النيل وسمه في الجنوب والشرق والغرب

هذا وقد أشار السعودي في «مروج الذهب»
(ج ١ ص ٣٤٠ - ٣٤١) باختصار شديد إلى اختلاف
الأقوال في تعليل فيضان النيل ، وأردف قائلا :

« وقد ذكرنا التنازع في النيل وزيادته من سلف ويغلف عن
الشرح والإيضاح . . في كتاب أخبار الزمان في القرن الثاني ، فألفي
ذلك عن إعادة في هذا الكتاب » .

وبما يؤسف له أن أيدي الخلدن لم تبق على كتاب
« أخبار الزمان » ، فلم يصل إلينا ذلك المؤلف الضخم
الذي كثيراً ما يشير إليه السعودي في «مروج الذهب»
مكتفياً بالإحالة إليه ، عن النقل منه ، ولو وصل إلينا
ذلك الكتاب المطول الذي يقع في ثلاثين مجلداً ، فرما
وجدنا فيه من أخبار النيل ما ليس في ما دون حجمه

وباقوت في روحه العلمية ومنزعه العقلي ، يروى
بعض أحاديث القصاص عن النيل؛ لا مصلحاً لها ،
ولا معتقداً صحتها ، وإنما يحكيها استيفاء للموضوع ،
ويعقب عليها بمثل قوله :

« هذا غير شبيه بالخرافة وهو مستفيض ، ووجهه في كتب
الناس كثير ، والله أعلم بصحته وإنما كنت ما وجدته »

أو مثل قوله في موضع آخر :
« وفي أخبار نصاب المسلمين أشياء صجيبة تفيق بها صدور
العقلاء ، إنما أحكى بعضها غير معتقد بصحتها »

وومعجم البلدان وحافل بهذه النظرات النقدية النفاذة،
التي تشهد لياقوت بأنه كان عالماً عقلياً من الطراز
الأول .

وبلدان ، والراكب فيه يرى الجبلين عن يمينه وشماله ، وهو بينهما بإزاء الصعيد حتى يصيب في البحر » .

وأنت ترى أن البحريين أو البليحيين هما اللذان عند بطليموس ، وموقعهما من وراء خط الاستواء ، وهو وجبال القمر التي يذكرها بطليموس نجدهما كذلك عند جغرافيينا العرب ، وعلى الجملة فأثر بطليموس فيها كتب العرب عن النيل جدد واضح ، ويكنى أن تقارن خريطة بطليموس بخريطة الخوارزمي مثلا ، لكي ندرك أن الخطوط الرئيسة للخريطين واحدة .

وقد أكثر الأقدمون من الكلام في جبال القمر ، ولم سميت بذلك الاسم ؟ وأغلب تعليقاتهم تدور حول القمر الذي في السماء ، أو حول معنى البياض ، ولم أجد منهم من أشار إلى أن من معاني لفظة القمر تحير البصر من الثلج ^(١) .

وال معروف أن الجبال المسماة بجبال القمر تكملها الثلوج النائمة على مدار السنة ، ولا شك أن الارتباط طاهر بين « القمر » بمعنى تحير البصر من الثلج وبين تلك الجبال التي تكملها الثلوج ، والتي أطلق عليها هذا الاسم ^(٢) . فإذا صح أن علة التسمية هي هذه ، وإذا ذكرنا من جهة أخرى أن كلمة القمر بذلك المعنى ليست شائعة الآن ، ولم تكن شائعة في العصر الإسلامي الذي كتب فيه مشاهير الجغرافيين العرب ، وهي برغم ذلك موجودة في المعاجم ، أمكن أن نفترض أنها كانت شائعة في لغة العرب في الأزمان الموهلة في القدم ، أو أنها

من كتب علمائنا الأوائل
ورد في السبوطي في « حسن المحاضرة » الأقوال
المختلفة في تعليل القيصان ، فقال :

« قال قوم إن زيادته من تلوج بقية الصيف ، وعلى حسب مدتها تكون كثرة وقلة ، ونهب آخرون إلى أن زيادته يسبب أمطار كثيرة تكون ببلاد الحبشة ، ونهب آخرون إلى أن زيادته عن اختلاف الريح » .

ويبدو أن السبوطي يختار من هذه التعليلات المختلفة .
التعليل الصحيح إذ يقول في موضع آخر :

« قال آخرون ، وهو الظاهر ، إن سببه كثرة المطر والسيول ببلاد الحبش والندوة » وإنما يتأخر وصوله إلى الصيف لبعده المسافة » .

أما وصف مجرى النيل ومناخه عند الجغرافيين العرب فهو كما قلنا يمتشي وما أورده بطليموس — فالسعودي مثلا يقول :

« رأيت في الجرافيا (يعني كتاب بطليموس) النيل مصورا ظاهرا من تحت جبال القمر ومنبعه ويبدأ ظهور من لثني يشبه جبل ، ينصب تلك المياه إلى بحيرتين هناك كانهما بحيرتين ، ثم يجتمع في جبارا ، ويرى برمال هناك جبال ، ويمتدق أرض السودان ما قبل بلاد الزنج ، فينبثق منه خليج ينصب إلى بحر الزنج . . . ويمر على وجه الأرض تسعة فرسوخ ، وقيل ألف فرسخ ، حتى يأتي أسوان من صعيد مصر وإلى هذا الموضع تصعد المراكب من قساط مصر ، وعلى أميال من أسوان جبال وأحجار يجرى النيل في وسطها ، ولا سبيل إلى جريان السفن فيه هناك ، وهذه الجبال والمواقع غارقة بين مواضع سفن الحبشة في النيل ، وبين سفن المسلمين ، ويعرف هذا الموضع من النيل بالبلدان والصفور ، ثم يأتي النيل القساط ، وقد قطع الصعيد . . ثم يفي جارا فينقسم خلجانا إلى بلاد تنيس وبيضا وريشه والإسكندرية كل يصيب في البحر الرومي » .

أما ياقوت فيقول :

« إن نيل مصر ينبع من وراء خط الاستواء من جبل هناك ، يقال له جبل « القمر » .

ثم يضيف أنه :

« يأتي من بلاد الزنج فيمر بأرض الحبشة مساما لبحر اليمن من جهة أرض الحبشة ، حتى يتهيأ إلى بلاد النوبة من جانبها الغربي والجهة من جانبها الشرق » فلا يزال جاريا بين جبلين بينهما قرى

(١) انظر اللسان وغيره ، وقد أشار السبوطي في (حسن المحاضرة ج ٢ ص ١٨٤) قحلا من التيفاش إلى أن جبل القمر « سمي بذلك ، لأن العين تفر منه إذا نظرت إليه لشدة بياضه . قال ولذلك أيضا سمي القمر قرا » .

وهكذا عاد إلى الربط بين تسمية جبل القمر وبين معنى البياض ، ولم يستطع إلى ما تمسك لفظة القمر (بمعنى تحير البصر من الثلج) من دلالات .

(٢) وثمة من يتيرون الكلمة اسم علم ، ويعلقونها باسم القاف والهمز أو بضم القاف وتسكن الهمزة « الحلة » .

ففرقة إلى أقصى المغرب ، وعلى هذه الفرقة غالب بلاد السودان (أي الزنوج ، ولا يأتى القطر السودان الحديث) والفرقة التي تنصب إلى مصر متصلة من أرض أسوان تنقسم في مجرى البلاد على أربع فرق كل فرقة إلى ناحية ، ثم تنصب في بحر الإسكندرية .

وهو في هذا ينقل فيما يلي عن الإدريسي .

ويستحكم هذا اللبس عند ابن بطوطة الذي رحل إلى إفريقية الغربية سنة ٧٥٣ هـ وارتاد ما يسمى الآن نيجيريا ، وركب نهر النيجر الذي لا يدعو له إلا بالنيل ، فيقول :

« ثم سرنا من زاغري فوصلنا إلى النهر الأعظم ، وهو النيل ، وينحدر النيل منها إلى كايبة ثم إلى زاغة . ثم ينحدر النيل من زاغة إلى تنبكتو ثم إلى كوكرو إلى بلدة موب وهي آخر عمالة مالي ، ثم إلى بوي وهي أكبر بلاد السودان . ثم ينحدر منها إلى بلاد النوبة . ثم إلى دافلة . ثم ينحدر إلى جنادل هي آخر عمالة السودان » وأرسل عمالة أسوان .

ويقول في موضع آخر :

« ومن تنبكتو ركبت النيل في مركب صغير منحوت من خشبة واحدة ، وكنا نزل كل ليلة بالقرب فنشقى ما نحتاج إليه من الطعام . . إلخ . »

ويقول :

« ثم سرت إلى مدينة كوكرو ، وهي مدينة كبيرة على النيل من أحسن مدن السودان وأكبرها وأخصبها »

وقد استقر في الأذهان في العصور الوسطى المتأخرة هذا الخلط بين النيل والنيجر ، سواء عند العرب أو عند الأوروبيين ، حتى أن البرتغاليين الذين وصلوا إلى إفريقية الغربية في القرن الخامس عشر الميلادي ، واكتشفوا مصب النيجر اعتقدوا أنهم عثروا على مصب القرع الغربي للنيل ، بل إن بعض الرحالة الأوروبيين الذين كتبوا في مطلع القرن التاسع عشر كانوا يظنون أن النيجر هو النيل ، ولم يتبدد هذا اللبس تماماً إلا حين تقدم القرن التاسع عشر نحو نهايته ، وتم استكشاف نهر النيجر من منبعه إلى مصبه ، وثبت أنه نهر مستقل لا علاقة له بالنيل .

ولا ينبغي أن تهم الإدريسي أو غيره من جغرافي

كانت في الأصل من ألفاظ العربية الجنوبية التي كان يتكلمها السبثيون ، وإذا وصلنا إلى هذا أمكن أن نجد في هذه التسمية دليلاً على ما ذهب إليه بعض الباحثين الغربيين^(١) من أن فصيل ارتياد منابع النيل في القديم يرجع إلى العرب السبثيين الذين كانوا يستعمرون ساحل إفريقية الشرق ويتوغلون في داخلها للتجارة والاستخراج الذهب من مناجمه ، وأن معلومات مارينوس الصوري وبطليموس السكندري ترجع في أصلها إلى ما عرفه العرب القدماء في رحلاتهم تلك عن البحيرات العظمى وعن الجبال التي تحبر فيها بصرم من بياض الثلج ، فسموها « جبال القمر » . . .

وقد طرأ على قصة النيل في القرن الوسطى لبس غريب ، إذ أصبح بعض الجغرافيين والرحالة العرب يعتقدون أن نهر النيجر فرع من نهر النيل ، أو أنهما ينبعان من منبع واحد ويسمون النيجر « نيل الزنج » أو نيل السودان بالمقابلة لنيل مصر . ولا أشك في أن هذا اللبس لم يكن شائعاً قبل القرن السابع الهجري ، إذ لا نجد عن ذلك شيئاً عند ياقوت المثنوي سنة ٦٢٦ هـ . على تفصيله ، وتبعه أطراف موضوعاته ، واستعماته بكتب من سبقه من الجغرافيين ، وإنما نجد هذا الخلط عند الإدريسي في وصفه للإقليم الأول^(٢) ، كما نجده عند كاتب متأخر كابن الوردي صاحب « خريدة العجائب » المثنوي سنة ٨٥٠ هـ الذي يقول :

« ويخرج النيل (من البطيحة) نهراً واحداً ويفترق في أرض النوبة

(١) جيستون - ألبت من النيل ، ص ١٧ و ١٨ و ٣٩ و ٤٤ ومفريس - المرجع السابق المذكور .

(٢) لم يكن الإدريسي من مراجع ياقوت بالرم من تقسمه عنه قليلاً في الزمان (توفي الإدريسي سنة ٥٤٨ هـ وياقوت سنة ٦٢٦ هـ) ولذا جاء معجم البلدان غلوياً من الخلط بين النيل والنيجر . وقد يبدو غريباً أن ياقوت لم يطلع على الإدريسي ، ولكن العناية قد تولد إذا ذكرنا أن ياقوتاً مشرق حاش وكعب ومات في الشرق ، وأن الإدريسي مغربي ولد في المغرب الأقصى وتعلم بالأندلس ، وكتب بجزيرة صقلية في ظل ملكها النورديني « دوبر » ولذا يطلق أحياناً على « نزهة المشتاق » اسم « الكتاب الرجائي »



خريطة العالم « نشرت » مع تقرير السير مارتن فروبيش ويلاحظ اتجاه مجرى النيل مع تقعره من المنبع إلى ثلاثة فروع تنبع كلها إلى الجنوب وحده

مؤلفات خاصة بالنيل كما فعل أحمد بن يوسف التيفاشي صاحب « سجع الحديد » في أخبار النيل ، وكما فعل أحمد ابن محمد بن عبد السلام المنوفي ، الذي ألف في مطلع القرن التاسع الهجري كتاباً بعنوان « القبط الجديدي في أخبار النيل السعيد » وهو مخطوط بدار الكتب المصرية جمع فيه مؤلفه أقوال المتقدمين وبعض مشاهداته ، غير أنه لم يأت بجديد يضاف إلى معلوماتنا في شأن النيل .

وجملة القول أن العلم بالنيل في العصور الوسطى لم يكد يزيد عما قرره بطليموس في القرن الثاني الميلادي ، ولعل أهم تقدم حققته العصور في هذا الصدد كان يتعلق بالنيل الأزرق ومنبعه في بحيرة تانا ، فقد أمكن للرحبان والرحالة البرتغاليين بحكم رحلاتهم إلى الحبشة أن يعرفوا الكثير عن النيل الأزرق وعن بحيرة تانا ، وأن يشاهدوا عن كثب ظاهرة فيضان النيل ، وظهر أثر تلك المعلومات الجديدة في الخرائط الجغرافية التي نشرت في ذلك العهد كخريطة الإيطالي « فيليبيو جافيتا » المنشورة سنة ١٥٨٠ .

العرب أو رحلتهم بأنهم خلقوا هذا . ليس ويتدعو ، إذ نجد له أصلاً فيما نقله الجغرافيون الرومانيون القدماء « بلينيوس » عن الملك العالم « يوبا » الثاني ملك مورتانيا (مراكش) المتوفى حوالي سنة ٢٠ للميلاد من إشارة إلى أن النيل ينبع في غرب مراكش غير بعيد من المحيط ، ويسير شرقاً ، ثم يعضى في مجراه المعروف في النوبة ومصر ، فقلع الإدريسي ومن تابعه تلقوا هذه الرواية وزادوا عليها أو حوروها فيها ، ولعل الرحالة العرب كابن بطوطة حين شاهدوا التيجر وحيوانه المماثل لحيوان النيل كالتساح وعرس النهر (ويصفها ابن بطوطة في رحلته وصفاً طريفاً) وقع في نفوسهم أن هذا لا بد وأن يكون الفرع الغربي للنيل .

وقد استمر اهتمام الجغرافيين العرب بالنيل خلال القرون ، غير أن متأخريهم لم يضيفوا شيئاً يذكر إلى ما جاء به متقدموهم ، بل كان بعضهم ينقل عن بعض ، مع تفاوت في الإفاضة والاختصار ، وقام بعضهم بتصنيف

أنه يرجع إلى هطول الأمطار الغزيرة على بلاد الحبشة^(١) وهو ما كان معروفاً من قبل ، وإذن فلم تضيق جهود علماء حملة نابليون جديداً إلى العلم في هذا الصدد . وهكذا كان النيل الأزرق أسبق إلى كشف أسرارهِ ورفع النقاب عن وجههِ من النيل الأبيض الذي لم يبذل للناس ذات نفسه ، ولم يطلعهم على حقيقة صورته ، ويكشف لهم سر منابعه إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، عقب الاكتشافات الكبرى المعروفة التي تعتبر قصتها موضوعاً برأسه ، لم تقصد هنا إلى تناوله ، وهو قريب المثال لمن يبحث عنه في مظانه المبذولة لكل قارئ .

أهم المراجع

- ابن بطوطة - تسعة النظار ، في غرائب الأصفار .
ابن الوردي - سريرة الصالحات ، وريدة الغرائب .
الإدريسي - نزهة المشتكى ، في احتراق الآفاق .
السيوطي - بحر المحاسن ، في أخبار مصر والقاهرة .
المسعودي - مروج الذهب ، وبعاد البحار .
ياقوت - معجم البلدان .

- Ball, John : Egypt in the Classical Geographers, Cairo 1942.
Cawford, O.G.: Some Medieval Theories about the Nile, in The Geogr. Jour. Vol. 114 (1949) pp. 6-29.
Farrmann, Paul : Conquest by Man, New York 1954.
Humphreys, N.: Ruwenzori, Flights and Further Explorations, in The Geogr. Journ. Vol. 82 (1933) pp. 481-514.
Hurst, H.E.: The Nile, London 1952.
Johnston, H.: The Nile Quest, London 1903.
Le Père : Mémoire sur la Vallée du Nil, dans la Description de L'Egypte, t. 18, pp. 534-645.
Toussoun, Omar : Mémoire sur l'Histoire du Nil, 3 tomes; Le Caire 1925.

(١) وصف مصر ج ١٨ ص ٥٧٦ و ج ٢٠ ص ٢٢٦ (الطبعة الثانية) .

وعندما قدمت حملة نابليون إلى مصر كان يصحبها — كما هو معروف — فريق من رجال العلم قضيوا سنوات الاحتلال الفرنسي الثلاث بين ختام القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر ، في دراسات متعددة الجوانب خلقت لنا ثماراً علمية طيبة ، وكان لا بد لعلماء الحملة الفرنسية من الاهتمام بأمر النيل ، بل إنه قد شكلت منهم لجنة اختصت بشئون النهر وفيضانه ، وقامت بدراسات مختلفة ، جغرافية وهيدرولوجية وكهيازية وغيرها ، وكانت هذه اللجنة تضم العلماء لويس Costaz ودوتيرتر Dutertre وتاليان Dolomieu وكوستاز Costaz ونوري Tallien وتعطينا بحوث هؤلاء العلماء وتقاريرهم المجموعة في كتاب « وصف مصر » صورة كاملة لما كان يعرفه العالم عن النيل قبيل الاكتشافات الحديثة وهو — من الناحية الجغرافية — لا يكاد يجاوز ما تلقيناه عن بطليموس ، إذ يحدثنا عن منابع النيل فيرد ما كان يتناقله الناس من أنها تقع على السفح الشمالي لجبال تسمى « جبال القمر » ، ويشي من بحثه إلى القول بأن لكتل الذي كان قد ضربه الشاعر الروماني « كلوديان » لكل مسمى خائب أو مطلب عقيم ، وهو « البحث عن منبع النيل » " Quærerer caput Nili " لا يزال محتفظاً بكل دلالته ! . أما عن مجرى النهر إلى الجنوب من مدار السرطان فيقر لويس بأن علماء الحملة الفرنسية لم يتسن لهم أن يصلوا فيه ، ولا أن يحدوا ميدان دراساتهم إلى بلاد النوبة ، ولهذا السبب أيضاً تقف الخرافات التي رجمها رجال الحملة والتي يضمها الأطلس الملحق بكتاب وصف مصر عند ذلك الموضع دون أن تتجاوزوا إلى الجنوب ، ومن سبب فيضان النهر السنوي المنتظم نجد عند علماء الحملة الفرنسية الخبر اليقين ، إذ يطرحون اختلاف الأوائل في سبب الفيضان جانباً ، ويقررون

أثر من فضل الله لنا وفي أمر النبل

للعلماء المحققين شيخ جلال الدين السيوطي الشافعي

« تقدم » المجلة « صورة أسطورية لطيفة لاكتشاف منابع النيل وردت في أكثر من كتاب عربي قديم من كتب الجغرافيا والتاريخ ، وقد اخترنا الصيغة التي أوردناها شيخنا جلال الدين السيوطي ونحب أن نوجه النظر إلى تكرار كلمة « سماعاً » في الإستاند » .

فنظر إلى النيل ينشق مقبلاً ، فصعد على البحر ، فإذا رجل قائم يصل تحت شجرة من تفتح ، فلما رآه استأنس به ، وسلم عليه . فسأله الرجل صاحب الشجرة ، فقال له : من أنت ؟ قال : « أنا حالد ابن أبي شالوم بن العيص بن إسحق بن إبراهيم عليه السلام من أنت ؟ » قال : « أنا عمران ابن فلان ابن العيص ابن إسحق بن إبراهيم » . قال : « ما الذي جاء بك إلى هنا يا عمران ؟ » قال : « جاء في الذي جاء بك حتى انتهيت إلى هذا الموضع ، فأوحى الله لي أن أقف في هذا الموضع حتى يأتيني أمره » . قال له حالد : « أخبرني يا عمران عما انتهى إليك من أمر هذا النيل وهل بلغك في الكتب أن أحداً ، من بني آدم

أخبرني أبو الطيب الأنصاري ، إجازة عن الحفاظ أبي الفضل عبد الرحيم بن الحسين العراقي ، عن أبي الفتح محمد بن محمد الميمني ، أخبرتنا أمة الحق شامية بنت الحفاظ صابر الدين الحسن بن محمد بن محمد سماعاً ، أخبرنا أبو حفص عمر بن طبرزد سماعاً ، أخبرنا أبو القاسم إسماعيل بن أحمد السمرقندي وغيره سماعاً ، قالوا : أخبرنا أبو الحسين أحمد بن محمد بن القنور سماعاً ، أخبرنا أبو طاهر محمد بن عبد الرحيم المخلص سماعاً ، أخبرنا عبيد الله بن عبد الرحمن بن عيسى السكري ، حدثنا أبو إسماعيل محمد بن إسماعيل الترمذي ، وأبو بكر محمد بن صالح بن عبد الرحمن الحفاظ الأنطاقي ، قالوا : حدثنا أبو صالح عبد الله بن صالح بن محمد كاتب الليث ، قال : حدثني الليث بن سعد ، قال : بلغني أنه كان رجل من بني العيص يقال له حائد بن أبي شالوم بن العيص بن إسحق بن إبراهيم عليه السلام ، خرج هارباً من ملك من ملوكهم حتى دخل أرض مصر فأقام بها سنين . فلما رأى أعاجيب نيلها ، وما يأتي به ، جعل لله تعالى عليه أن لا يفارق ساحله حتى يبلغ مشاه من حيث يخرج ، أو يموت قبل ذلك . فسار عليه ، قال بعضهم : ثلاثين سنة في الناس ، وثلاثين في غير الناس ، وقال بعضهم : خمسة عشر كلداً وخمسة عشر كلداً ، حتى انتهى إلى بحر أخضر ،

من كتاب « حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة » لعلماء السيوطي الشافعي ، ولد جلال الدين عبد الرحمن بن محمد السيوطي بالقاهرة سنة ٨٤٩ هـ . ونشأ يتيمًا وحفظ القرآن وهو دون ثمانين سنين ، ثم حفظ كتب الفقه والأصول والتجويد وشرح في الاشتغال بالعلم من سنة ٨٩٤ هـ ، وأولى فيه ألفه كان شرح الاستبصار والسلسلة ، وقد تلقى العلم على شيخه عصمه مثل البلقيني وابن حجر العسقلاني وبنو القيس الميمني ، وصافر عبد الرحمن إلى بلاد الشام والحجاز واليمن والهند والمغرب والتكرور وإفني ، وتوفي بالقاهرة ودفن في جيوش قوصون خارج باب القرافة .
ومن أشهر كتبه « الاتقان في علوم القرآن » و « الأشباه والنظائر النحوية » و « بنية الوعاة في طبقات الفقيين والنحاة » وغيرها . .

هذا الذى أرى ؟ » قال : « هذا القمك الذى تلمر فيه الشمس والقمر ، وهو شبه الرخا » . قال : « إني أريد أن أركبه فأدور فيه » .

فقال بعض العلماء إنه قد ركبته حتى دار الدنيا ،
وقال بعضهم لم يركبه .

فقال له : « يا حائل إنه سيأتيك من الجنة رزق فلا تؤثر عليه شيئاً من الدنيا ، فإنه لا ينبغي لشيء من الجنة أن يؤثر عليه شيء من الدنيا . إن لم تؤثر عليه شيئاً من الدنيا بقى ما بقيت » .

قال فبينما هو كذلك واقف ، إذ نزل عليه عنقود
من عنب فيه ثلاثة أصناف : لون كالزبرجد الأخضر ،
ولون كالباقوت الأحمر ، ولون كالؤلؤ الأبيض . ثم قال
له : « يا حائد أما إن هذا من حصرم الجنة ، وليس من
طيب عنها ، فارجع يا حائد ! فقد انتهى إليك علم
النيل . » فقال : « هذه الثلاثة التي تغيض في الأرض
ما هي ؟ » قال : « أحدها الفرات ، والآخر دجلة ،
والآخر جحون . » فارجع .

فرجع حتى انتهى إلى الدابة التي ركبها فركبها ،
فلما أهوت الشمس للغروب ، قلقت به من جانب
البحر ، فأقبل حتى انتهى إلى عمران ، فوجده ميتاً ،
فدفنه وأقام على قبره ثلاثاً .

فأقبل شيخ متبج بالناس ، أغر من السجود ،
ثم أقبل إلى حائده ، فسلم عليه ثم قال له : « يا حائده !
ما انتهى إليك من علم هذا النيل ؟ » فلما أخبره قال
له : « مكنا نجده في الكعب » ثم أطرد ذلك التفاح
في عينيه وقال : « ألا تأكل منه ؟ » قال : « معي
رزق » ، قد أعطيت من الجنة ، ونبيت أن أؤثر عليه
شيئاً من الدنيا . قال : « صدقت يا حائده ! هل
يبنى شيء من الجنة أن يؤثر بشيء من الدنيا ؟ وهل
ورأيت في الدنيا مثل هذا التفاح ؟ إنما أثبت له في
الأرض ليس من الدنيا ، وإنما هذه الشجرة من الجنة ،
أشجعها الله لعمران يأكل منها ، وما تركها إلا لك ،

يبلغه ؟ قال له عمران : « نعم بلغني أن رجلاً من
بنى العيص يبلغه ، ولا أظنه غيرك يا حاثه » . قال له
حاثه : « يا عمران ، أخبرني كيف الطريق إليه ؟ »
قال له عمران : « لست أخبرك بشيء إلا أن تجعل
لى ما أسألك » . قال : « وما ذاك يا عمران ؟ » قال :
« إذا رجعت إلى وأنا حتى أقمت عندى حتى يوحى
الله تعالى لى بأمره أو يتوفانى فضلعنى . فإن جعلتنى
ميتاً فدفنتى وذهبت » . قال : « ذلك لك على » . قال له :
« سر كما أنت على هذا البحر ، فإنك تأتى دابة
ترى آخرها ولا ترى أولها ، فلا يهولك أمرها . اركبها
فلها دابة معادية للشمس ، إذا طلعت أهوت إليها
للتلتصمها ، حتى يحول بينها وبينها حجبتها ، وإذا غربت
أهوت إليها للتلتصمها ، فذهب بك إلى جانب البحر ،
فسر عليها راجعاً حتى تنتهى إلى النيل ، فسر عليه
فإنك ستبلغ أرضاً من حديد ، جبالاً وأشجارها وسهولها
من حديد ، فإن أنت جزتها وقعت فى أرض من نحاس ،
جبالها وأشجارها وسهولها من نحاس ، فإن أنت جزتها
وقعت فى أرض من فضة ، جبالها وأشجارها وسهولها
من فضة ، فإن أنت جزتها وقعت فى أرض من ذهب ،
جبالها وأشجارها وسهولها من ذهب ، فيها ينهى إليك
علم النيل » .

فسار حتى انتهى إلى أرض الذهب ، فسار فيها حتى انتهى إلى سور من ذهب ، وشرقة من ذهب ، بريقه من ذهب ، لها أربعة أبواب . فنظر إلى ما يتحدر من فوق ذلك السور حتى يستقر في القبة ثم ينصرف في الأبواب الأربعة . فأما ثلاثة فتغوص في الأرض ، وأما واحد فيسير على وجه الأرض وهو النيل . فشرّب منه واستراح ، وأهوى إلى السور ليصعد ، فأناه ملك فقال له : « يا حائذ قف مكانك ، فقد انتهى إليك علم هذا النيل . وهذه الجنة ، وإن ما يتزل من الجنة . » فقال : « أريد أن أنظر إلى الجنة . » فقال : « إنك لن تستطيع دخولها اليوم يا حائذ . » قال : « فأى شيء

لو قد وليت عنها رفعت .

فلم يزل يطربها في عينيه ، حتى أخذ منها تفاحة فعضها . فلما عضها ، عض يده . ثم قال : « أتعرفه ؟ هو الذي أخرج أباك من الجنة . أما إنك لو سلمت بهذا الذي كان معك ، لأكل منه أهل الدنيا قبل أن ينفذ ، وهو مجهودك أن تبلغه . » فكان مجهوده أن بلغه .

وأقبل حائد حتى دخل أرض مصر ، فأخبرهم بهذا ، ومات حائد بأرض مصر .

وبهذا الإسناد إلى عبد الله بن صالح ، حدثني ابن أبي عمير ، عن وهب بن عبد الله المغافري ، عن عبد الله بن عمرو ، في قوله تعالى : « فأخرجناهم من جنات وعيون ، وكنوز ومقام كريم » قال : كانت الجنان يحافى هذا النيل ، من أوله إلى آخره في الشقين جميعاً من أسوان إلى رشيد ، وكان له سبعة خلج : خلج الإسكندرية ، وخليج دمياط ، وخليج سردوس ، وخليج منف ، وخليج الفيوم ، وخليج المني ، متصلة لا ينقطع منها شيء . عن شيء ، ويزرع ما بين الجبلين كله ، من أول مصر ، إلى آخر ما يبلغه الماء . وكانت مصر كلها يومئذ تروى من ست عشرة ذراعاً .

وبهذا الإسناد إلى ابن أبي عمير ، وعن يزيد بن أبي حبيب ، أنه كان على نيل مصر فرضة * لحفر خليجها ، وإقامة جسورها ، وبناء قناطرها ، وقطع جزائرها ، مائة ألف وعشرون ألف فاعل ، معهم الطور والمساحي والأداة ، يعتقون ذلك ، لا يدهون ذلك شتاء ولا صيفاً .

وذكر بعض الإخباريين أن حائداً هذا لم يتباً ، وأنه أوفى الحكمة ، وأنه سأل الله أن يريه منتهى النيل ، فأعطى قوة على ذلك ، فوصل إلى جبل القمر ، وقصد أن يطلع إلى أعلاه فلم يقدر ، فسأل الله فيسره عليه . فصعد فرأى خلفه البحر الرقي ، وهو بحر أسود متن الريح مظلم ، فرأى النيل يجري في وسطه كأنه السبيكة الفضة .

* آيات ٧ ، ٨ من سورة الشعراء

** هذه هي الكلمة التي كتبت فيها يده « فرقة » بمعنى غريبة من

نوع خاص .

وقال صاحب « مباحج الفكر » : ذكر أبو الفرج قدامة : إن مجموع ما في العمور من الآثار مائتان وعشانة وعشرون نهراً ، منها ما يجري من المشرق إلى المغرب ، ومنها ما يجري من الشمال إلى الجنوب ، ومنها ما جرياته كنهري النيل من الجنوب إلى الشمال ، ومنها ما هو مركب من هذه الجهات كالفرات وسبحون . فأما النيل ، فذكر قدامة أن أنبجائه من جبل القمر وراء خط الاستواء ، من عين تجري منها عشرة أنهار ، كل خمسة منها يصب إلى بطيخة كبيرة في الإقليم الأول ، ومن هذه البطيخة يخرج نهر النيل انظر الخريطة .

وذكر صاحب كتاب « نزهة المشتاق في اختراق الآفاق » * أن هذه البحيرة تسمى بحيرة كورى ، متسوبة لطائفة من السودان يسكنون حولها ، متوحشين يأكلون من وقع إليهم من الناس . فإذا خرج النيل منها يشق بلاد كورى ، ثم بلاد ننه ** ، طائفة من السودان بن كاتم التوبة . فإذا بلغ دنتقه مدينة التوبة ، عطف من غربها إلى المغرب ، وانحدر إلى الإقليم الثالث ، فيكون على شطئيه عمارة التوبة ، وفيه هناك اجتناد ، وإليها تنهى مراكب التوبة انحداراً ، ومراكب الصعيد الأعلى صعوداً . وهناك أحجار مفرسة لا مرور للمراكب عليها إلا في إبان زيادة النيل . ثم يأخذ إلى الشمال ، فيكون على شريقته مدينة أسوان من الصعيد الأعلى . ثم يمر بين جبلين مكتنفين لأعمال مصر ، شرق وغربي ، إلى القسماط . فإذا تجاوز مسافة يوم ، انقسم قسمين : أحدهما يمر حتى يصب في بحر الروم عند رشيد ، ويسمى بحر الغرب . ومسافة النيل من منبعه إلى أنه يتصب في رشيد ، سبعمائة فرسخ وعشانة وأربعون فرسخاً . وقيل إنه يجري في الخراب أربعة أشهر ، وفي

(*) صاحب هذا الكتاب هو أبو عبد الله محمد بن محمد ابن عبد الله بن إدريس الحموي الحنفي ، الملقب بالشريف الإدريسي ، الجغرافي الكبير الذي عمل في بلاط روبرج النورماندي ملك صقلية . وتاريخ تأليف الكتاب حوالي سنة ١١٥٤ ميلادية .

(**) تكون هذه بلاد نهم ؟

ولليل ثمانى خلجاناات : خليج الإسكندرية ،
خليج دمياط ، وخليج منف ، وخليج المنى حفرة
يوسف عليه السلام ، وخليج أشموم طناس ، وخليج
سردوس حفرة هامان لفرعون ، وخليج سخا ، وخليج
حفرة عمرو بن العاص زمن عمر بن الخطاب .

ويعصل لأهل مصر يوم وفاته الست عشرة ذراعاً ،
التي هي قانون الرى ، سرور شديد ، بحيث يركب
الملك ، فى خواص دولته ، الخرايق المزينة إلى المقياس ،
ويجد فيه سماطا ، ويعلق العمود الذى يقاس فيه ،
ويعلق على القياس ويعطيه صلة مقرر له . وقد ذكر
بعض المفسرين أنه يوم الزينة الذى وعد فرعون موسى
بالاجتماع فيه . هذا كله كلام « مباحج الفكر » .
وقد اختلف فى ضبط جبل القمر ، فقول : إنه بفتح

القاف والميم ، تلفظ أحد التبرين . قال التيفاشى :
وتما سى بذلك لأن العين تقمر منه إذا نظرت إليه
لشدته بياضه . قال : ولذلك أيضاً سمي القمر قمراً .
قال : وهذا الجبل مستطيل من المشرق إلى المغرب ،
نهايته فى ناحية المغرب إلى حد الخراب ، ونهايته فى
المشرق إلى مثل ذلك . وهو نفسه بجملته فى الخراب من
ناحية الجنوب ، وله أعراق فى الهواء منها طول ومنها
دونها . قال فى « مختصر المسالك » : وذكر بعضهم أن
أناساً انتهوا إلى دلما الجبل وصعدوه ، فرأوا وراءهم بحراً
عجاباً ، مائه أسود كالليل ، يشقه نهر أبيض كالنهار ،
يدخل الجبل من جنوبيه ، ويخرج من شماله ، ويتشعب
على قمة هرمس المنيّة هناك . وزعموا أن هرمس الهراسة -
وهو إدريس عليه السلام فيما يقال - بلغ ذلك الموضع ،
وبنى فيه قبة . وذكر بعضهم أن أناساً صعدوا الجبل ،
فصار الواحد منهم يضحك ويصق بيديه ، وأتى نفسه
إلى ما وراء الجبل . فخاف البقية أن يصيبهم مثل ذلك ،
فرجعوا . وقيل إن أولئك إنما رأوا حجر الباهت . وهي
أحجار براقّة كالفضة البيضاء تتلأأ ، كل من نظرها
ضحك والتصق بها حتى يموت ، وتسمى « مغناطيس الناس » .

بلاد السودان شهرين ، وفى بلاد الإسلام شهراً . وليس
فى الأرض نهر يزيد حين تنقص الأنهار غيره ، وذلك
أن زيادته تكون فى القيظ الشديد ، فى شمس السرطان
والأسد والسنبلة .

وروى أن الأنهار حمده بمائها ، وقال قوم : إن
زيادته من ثلوج يذيبها الصيف ، وعلى حسب مدتها
تكون كثرة وقلته . وذهب آخرون إلى أن زيادته بسبب
أمطار كثيرة تكون ببلاد الحبشة . وذهب آخرون إلى أن
زيادته من اختلاف الريح : وذلك أن للشمال إذا هبت
عاصفة يهبج البحر الروى ، فيدفع إليه ما فيه منه
فيفيض على وجه الأرض . فإذا هبت الجنوب ، سكن
هيجان البحر ، فيسترجع منه ما دب إليه فينقص .
وزعم آخرون أن زيادته من حين على شاطئه ، يراها
من سافر ولحق بأعاليه . وقال آخرون : إن مجراه من
جبال الثلج ، وهي بجبل قاف ، وإنه يخرق البحر
الأخضر ، ويمر على معادن الذهب والفضة والزمرد
والمرجان . فيسير ما شاء الله إلى أن يأتى إلى بحيرة « رنج » .
قالوا : ولولا دخوله فى البحر الملح ، وما يخطط به
منه ، لم يستطع شربه لشدته حلاوته .

وزيادته بتدرج وترتيب فى زمان مخصوص ومدة
معلومة ، وكذا نقصه . ومثلى زيادته التى يعصل بها
الرى لأرض مصر ست عشرة ذراعاً ، والذراع أربع
وعشرون أصباً . فلن زاد على الست عشرة ذراعاً أصباً
واحداً ، ازداد الخراج مائة ألف دينار ، لما يروى
من الأراضي العالية . والغاية القصوى فى الزيادة ثمانى
عشرة ذراعاً ، هذا فى مقياس مصر . فإذا اتى فيه
إلى ذلك ، كان فى الصعيد الأعلى اثنتين وعشرين ذراعاً ،
لارتفاع البقاع التى يمر عليها ، ويسوق الرى إليها .
فإذا انتهت زيادته ، فتحت خلجاناات وترع ، فيخرق
الماء فيها يمينا وشمالا إلى الأرض البعيدة من مجرى النيل .
حكمة دبرت بالعقول السليمة وقدرت ، ومنافع مهدت
فى الزمن القديم وقررت .

وذكر بعضهم أن ملكاً من ملوك مصر الأول جهز
أناساً للوقوف على أول النيل ، فأتوها إلى جبال من
نحاس . فلما طلعت عليها الشمس ، انعكست عليهم
الاشعة الواقعة عليها فأحرقتهم . وقيل : إنهم أتوها إلى
جبال بركة لامة كالبلور ، فلما انعكست عليهم أشعة
الشمس الواقعة عليها أحرقتهم .

وقال صاحب «مرآة الزمان» : ذكر أحمد
ابن بختيار أن العين التي هي أصل النيل ، هي أول
العيون من جبل القمر ، ثم تبع منها عشرة أنهار ،
نيل مصر أحدها . قال : والنيل يقطع الإقليم الأول ،
ثم يجاوز إلى الثاني . ومن ابتدائه من جبل القمر ،
إلى انتهائه إلى البحر الروى ثلاثة آلاف فرسخ .
ويتبدى بالزيادة في نصف حيران ، وينتهي إلى أيلول .
قال : واختلفوا في سبب زيادته ، فقال قوم : لا يعلم
ذلك إلا الله ، وقال آخرون : سببه زيادة عيونه .
وقال آخرون وهو الظاهر : سببه كثرة المطر والسيول
ببلاد الحبش والنوبة . وإنما يتأخر وصوله إلى الصبغ
لبعد المسافة . ورد ذلك قوم بأن عيونه التي تحت جبل
القمر تتكسر في أيام زيادته ، فدل على أنه فعل الله
من غير زيادة بالمطر . قال : وجميع الأنهار تجري
إلى القبلة سواه ، فإنه يجري إلى ناحية الشمال .

وقال صاحب «سجع المهدير» : ذكر جماعة من
المسجمين وأرباب الهيئة أن النيل يجيء من خلف خط
الاستواء بإحدى عشرة درجة ونصف ، ويأخذ نحو
الشمال إلى أن ينسحب إلى ديباط والإسكندرية وغيرها ،
عند عرض ثلاثين في الشمال . وقالوا : فمن بدايته إلى
نهايته اثنتان وأربعون ومائة درجة ، كل درجة ستون
ميلاً وثلاث بالتقريب . فيكون طوله من الموضع الذي
يبتدئ منه ، إلى الموضع الذي منه إلى البحر الملح ،
ثمانية ألف ميل ، وستائة وأربعة عشر ميلاً وثلاثي
مئات على القصد والاستواء ، وله تعريجات شرقاً وغرباً ،
يطول بها ويزيد عما ذكرناه .

ونقلت من خط الشيخ عز الدين بن جماعة ، من
كتاب له في الطب قال : منبع النيل من جبل القمر
وراء خط الاستواء بإحدى عشرة درجة ونصف ، وامتداد
هذا الجبل خمس عشرة درجة وعشرون دقيقة ، يخرج
منه عشرة أنهار ، من أعين فيه ترمى كل خمسة إلى
بحيرة عظيمة مدورة بعد مركزها عن أول العمارة بالمغرب

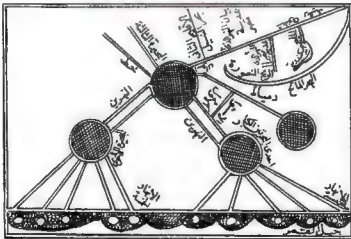
اشفع فلشافع أعلى يد عندى وأسنى من يد المحسن
والنيل ذو فضل ولكنه الشكر في ذلك للملئ

وكان القاضي بحماه قال : متى بلغ ست عشرة
ذراعاً ، استحق السلطان انخراج . وإذا بلغ ثمانى عشرة
ذراعاً ، قالوا يحدث بمصر وباء عظيم . وإذا بلغ
عشرين ذراعاً ، مات ملك مصر . وقال ابن المتوج :
من عجائب مصر النيل ، الذى يأتي من غامض علم الله
في زمن القبط ، فيعم البلاد سهلاً ووعراً . يبعث الله
في أيام هذه الرياح الشمال ، فيصد له البحر المالح ،
ويصير له كالبحر ويزيد . وإذا بلغ الحد الذى هو
تمام الري ، وأوان الزراعة ، بعث الله بالرياح الجنوب
فليسته ، وأخرجته إلى البحر الملح ، وانتفع الناس
بالزراعة .

يعرف ببحر أشمون ، يرى إلى بحيرة هناك ، وباقية يرى إلى البحر المالح عند دمياط وهذه صورة ذلك : وذكر الجاحظ في « كتاب الأمصار » أن نخرج نهر السند والنيل من موضع واحد ، واستدل على ذلك باتفاق زيادتهما ، وكون التساح قيهما ، وأن سيل زراعتهم في البلدين واحد . وقال المسبحي في « تاريخ مصر » : في بلاد تكتن أمة من السودان ، أرضهم تنبت الذهب . يقرقق النيل هناك فيصير نهرين ، أحدهما أبيض وهو النيل مصر ، والآخر أخضر يأخذ إلى المشرق فيقطع البحر المالح إلى بلاد السند ، وهو نهر مهران .

قال ابن عبد الحكم : حدثنا عثمان بن صالح ، عن ابن لمية ، عن قيس بن الحجاج ، عن حدثه قال : لما فتح عمرو بن العاص مصر ، أتى أهلها إليه حين دخل بثرة من أشهر العجم ، فقالوا له : أيها الأمير ! إن لدينا هذا سنة لا يمر إلا بها . فقال لهم : وما ذلك ؟ قالوا : إذا كان لثني عشرة ليلة تخلو من هذا الشهر ، يحملوا إلى جارية بكر بين أبيهما ، فأرضينا

سبع وخسون درجة ، والبعد عن خط الاستواء في الجنوب سبع درج وإحدى وثلاثون دقيقة . وهاتان البحيرتان متساويتان ، وقطر كل واحدة خمس درج ، ويخرج من كل واحدة أربعة أنهار ترى إلى بحيرة صغيرة مدورة في الإقليم الأول ، بعد مركزها عن أول العمارة بالغرب ثلاث وخسون درجة وثلاثون دقيقة ، وعن خط الاستواء من الشمال درجتان من الإقليم الأول ، وقطرها درجتان ، ومصب كل واحد من الأنهار الثمانية في هذه البحيرة غير مصب الآخر . ثم يخرج من هذه البحيرة نهر واحد ، وهو نيل مصر ، ويمر ببلاد النوبة ، ويصب إليه نهر آخر ، ابتداءه من غير مركزها على خط الاستواء في بحيرة كبيرة مستديرة قطرها ثلاث درج ، وبعد مركزها عن أول العمارة بالغرب إحدى وسبعون درجة . فإذا تعدى النيل مدينة مصر إلى مدينة يقال لها شطنوف ، تفرق هناك إلى نهرين يريان إلى البحر المالح ، أحدهما يعرف ببحر رشيد والآخر بحر دمياط . وهذا البحر إذا وصل إلى المنصورة ، تفرع منه نهر



امتداد النيل من جبل القمر من عين تجرى منها عشرة أنهار كل خمسة منها تصب إلى بطيخة كبيرة في الإقليم الأول
عن كتاب « حسن المعاصرة »

أن يجريك . « فألقى عمرو البطاقة في النيل ، قبل يوم الصليب بيوم ، وقد تهيأ أهل مصر للجلاء والخروج منها ، لأنه لا يقوم بمصلحتهم فيها إلا النيل ، فأصبحوا يوم الصليب وقد أجراه الله ست عشرة ذراعاً ، وقد زالت تلك السنة السوء عن أهل مصر .

حدثنا عثمان بن صالح ، حدثنا ابن لمبة عن يزيد ابن أبي حبيب ، أن موسى ، عليه السلام ، دعا على آل فرعون ، فحسب الله عنهم النيل ، حتى أرادوا الجلاء ، وطلبوا إلى موسى أن يدعو الله ، رجاء أن يؤمنوا ، فدعا الله ، فأصبحوا وقد أجراه الله في تلك الليلة ست عشرة ذراعاً . فاستجاب الله بتطوله لعمر ابن الخطاب كما استجاب لنيه موسى عليه السلام .

أبوها ، وجعلنا عليها من الحلى والياب أفضل ما يكون ، ثم ألقيناها في هذا النيل . فقال لم عمرو : إن هذا لا يكون في الإسلام ، وإن الإسلام يهدم ما قبله . فأقاموا بثوثة وأبيب ومسرى لا يمرى قليلا ولا كثيراً ، حتى هموا بالجلاء . فلما رأى ذلك عمرو ، كتب إلى عمر بن الخطاب بذلك . فكتب إليه عمر : قد أصبت ، إن الإسلام يهدم ما كان قبله ، وقد بعثت إليك بطاقة ، فألقها في داخل النيل ، إذا أتاك كتابي . فلما قدم الكتاب على عمرو ، وفتح البطاقة ، فإذا فيها : « من عبد الله عمر ، أمير المؤمنين ، إلى نيل مصر (أما بعد) فإن كنت تجرى من قبلك فلا تجر ، وإن كان الواحد القهار يجريك فلنسأل الله الواحد القهار



محمد اللطيف البغدادي ونهر النيل..

نحو مما روى مما عاداته أن يشرق ، ونسمّ الثماني عشرة نهاية الضروري ، ونسمّ العشرين نهاية الإفراط ، وكل نهاية بين هاتين لها ابتداء يقابلها ، فابتداء الضروري ست عشرة ذراعاً ويسمى ماء السرطان إذ عنده يستحق الخراج ويروى به نحو نصف البلاد ، ويغل من القوت بمقدار ما يحان أهل البلاد ستمم جمعاً مع توسع ، ويروى سائر البلاد المعتادة بالرى بما زاد على ست عشرة ذراعاً إلى ثماني عشرة ، وهذا يقل بمقدار ما يمر أهل البلاد ستين فصاعداً ، وأما ما نقص عن ست عشرة ذراعاً فيروى به ما هو دون الكفاية ولا تحصل منه ميرة ستمم ، ويكون تغلر القوت بمقدار نقصانه عن ست عشرة ذراعاً .

وحينئذ يقال : إن البلاد قد شرقت ، واشتقاقها من قولهم شرقت الشمس إذا لعت وظهرت ، وشرقت اللحم إذا نشرته ليجف ، ومنه قيل : أيام التشريق لأن لحوم الأضاحي تشرق فيها أي تبسط ، ومنه أيضاً قولهم : شرق بالماء وبالشراب لأن الماء عند الاعتصام وانسداد الحلق يظهر ويبرز ولا يلج ، ولما كانت الأرض في السنة التي يوق نيلها بارزة لا يسترها الماء ولا يخفيها الغمر قيل : شرقت ولم تنغط ، ولم ينلها النيل ، ويجوز أن يكون التشريق ريحاً شرقية ، لأن الريح الشرقية والقبليّة وهى الجنوب هما عندهم دليل نقص الماء وسببه ، والغربية والبحرية وهى الشمال هما عندهم دليل الزيادة وسببها ، فيكون معنى قولهم شرقت البلاد أى كثر هبوب الرياح الشرقية حتى نشفت الماء وأظهرت الأرض ، ثم سميت الأرض شرقية باسم الريح ، وجمعت على شراقي مثل كرسى كراسى وبختى وبخاقي ، وأما النيل فهو فعل

ويتحدث عبد اللطيف البغدادي عن « النيل وكيفية زيادة وإعطاء علل ذلك وقوانينه » * في الفصل الأول من المقالة الثانية من كتابه « الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعينة بأرض مصر » فيقول :

« اعلم أن نيل مصر يمرّ وقت نضوب مياه الأرض وذلك في شمس السرطان والأسد والنسيلة ، فيعلو على الأرض ويقيم أياماً فإذا نزل عنها حرثت وزرعت ، ثم يكثر الندى في الليل جداً وبه يتفدى الزرع إلى أن يحصد ، ونهاية ما تدعو إليه الحاجة من الزيادة ثماني عشرة ذراعاً ، فإن زاد على ذلك فإنه يروى أمكنة مستعينة وكأنه نافلة وعلى جهة التبرع .

ونهاية ما يزيد على جهة الندرة أصابع من عشرين ذراعاً وعند ذلك تستبحر أمكنة يدوم مكث الماء عليها فنظوت زراعتها ويور من البلاد مما عاداته أن يزرع ،

(*) هو موفق الدين أبو محمد عبد اللطيف بن يوسف بن محمد بن علي بن أبي سعد ، ويعرف بأبن البلاد ، موصل الأصل ببغداد المولود ، ذكره ابن أبي شيبة في كتاب « طبقات الأطباء » وذكر أنه كان متديراً في النحو واللمة عارفاً بعلم الكلام والطب ، ونزل موفق الدين القاهرة مجتهداً من للقاضي القضاة وزير صلاح الدين وهو يمشق وأدم بالقدرة مدة . وقد أمر له أولاد الملك الناصر صلاح الدين بالتراتب والجرايات وأنفد ما شجده في القاهرة وما سمعه وما صابته فيها كتاباً هو « الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعينة بأرض مصر » ثم عاد إلى بغداد بعد أن أقام مدة في بيت المقدس وحلب ، وكان كثير الاتصال بالخليفة المستنصر بالله ، وتوفى إلى رحمة الله يوم الأحد الثامن عشر من المحرم سنة تسع وعشرين وسبائة ودفن ببلودية وذلك بعد أن غاب عن بغداد نحو وأربعين سنة .

وتجدد فيه أيضاً أجساماً صغاراً نباتية مبنوثة كالأطباء ولا ترسب ، وصار أرباب الحمية يتجنبون شربه ، وإنما يشربون ماء الآبار ، وأغلبته بالنار ظناً منى أنه يصلح بذلك كما وصى الأطباء أن يفعل بالمياه المتغيرة ، فزاد طعمه وريحه كراهة وسهكا ، فوجدت عليه ، وذلك أن الأجزاء النباتية التي هي مبنوثة فيه يلفظ الطبخ جوهرها فيختلط الماء اختلاطاً أشد من الأول فيظهر التغير في ريحه وطعمه أكثر ، ويصير ذلك بمنزلة الماء إذا طبخ فيه سلق أو فجل أو نحوه فإن النار تخرج بين الماء ولطيف النبات ، وأما الماء الذي يصلح بالطبخ ، وإياه قصد الأطباء فهو الذي تغيره بمخالطته أجزاء أرضية فلها تنفصل عنه بالطبخ ، لأن الماء حينئذ يلفظ قترسب فيه .

ثم إنه دامت خضرته أياماً من رجب وشعبان ورمضان وأضحلت في شوال ، وكان يصحب الخضرة دود وحيوانات ، وهذا التغير في الماء يكون بالصعيد أكثر لأنه أقرب إلى المبدأ والمعدن ، وانتهت زيادته في الحادى عشر من ثوب إلى اثنتى عشرة ذراعاً وإحدى وعشرين أصابعاً ثم انحط .

وورد في شوال رسول ملك الحيشة وبه كتاب يتضمن موت مطرانهم ، ويلتمس عوضه وذكر فيه أن مطرهم في هذه السنة ضعيف وأن النيل قليل المد للملك . وكنا اقتصدنا في ذلك الكتاب حال النيل في هذه السنة وفي السنين الخوالى رجاء أن نثر على نسب بينها وأعراض لما نقف منها على المتجددات من أحوال النيل في سنى الزيادة وسنى نقصان ، فيمكننا تقديم المعرفة وأخذ الأهمية والإنذار بالحوادث المتوقعة ، فإن أقباط الصعيد يزعمون أنهم يتكهنون على مقدار الزيادة في السنة من طين معلوم الوزن يتجمونه في ليلة معروفة ويزنونه غلوة فيجدونه قد زاد ، فيحكمون من مقدار زيادته على مقدار زيادة النيل ، وقوم يتكهنون من حمل النحل ، وقوم من تمصيل النحل .

من نال يتال نيلاً ومن نال يتول نيلاً ، يقال تولته تنويلاً وتلته نيلاً إذا أعطيته ؛ والنيل اسم ما يتال مثل الرعى للمصبرد والرعى لما يرعى ، وليس هذا من غرضنا ولكنه أمر عن قفلسا فيه .

فبقى نقص من الست عشرة ذراعاً فهو ابتداء انقريط المقابل للإفراط ، وكنا قد سقنا في الكتاب الكبير سنى الإفراط والتفريط منذ الهجرة إلى ستتنا هذه ، وأما هنا فلما نقص ما شاهدناه على ما شرطنا .

زيادة النيل

واتفق أن زيادة النيل بلغت (سنة) ست وتسعين وخمسمائة اثنتى عشرة ذراعاً وإحدى وعشرين أصبعاً ، وهذا المقدار نادر جداً فإنه لم يلبث منذ الهجرة إلى الآن أن النيل وقف على هذا الحد قط ؛ إلا في سنة ست وخمسين وثلاثمائة فإنه وقف على دون هذا المقدار بأربع أصابع .

وأما وقوفه على ثلاث عشرة ذراعاً وأصابع فإنه وقع نحو ست مرات في هذه المدة الطويلة ، وأما أربع عشرة ذراعاً وأصابع فإنه وقع نحو عشرين مرة ، وأما خمس عشرة ذراعاً فأكثر من ذلك كثيراً ، ونحن نسوق أحوال زيادته في هذه السنة ، أعنى سنة ست وتسعين وخمسمائة ثم نتبع ذلك بما حصل عندنا من علل ذلك وقوانينه فقول : إن العادة سارية أن تتبدى الزيادة من أبيب وتعظم في مصر وتتناهى في ثوب أو بابة ثم تنحط ، فدخل أبيب في هذه السنة وابتدأ النيل يتحرك بالزيادة ، وكان قبل ذلك بنحو شهرين قد بدت في مائه خضرة سلقية ، ثم كثر وظهرت في رائحته ذفرة كريمة وعفونة طحلبية كأنه عصارة السلق إذا أبقى أياماً حتى يعفن ، وجعلت منه وعاء ضيق الرأس فعلاه سحابة خضراء فرفعتها برفق ، وتركها تجف إذا بها طحلب لاشك فيه . ويبقى الماء بعد رفع هذه السحابة لا خضرة فيه إلا أن طعمه وريحه باقيان .

وأيضاً فإن الأنهار الخارجة من جبل القمر تجتمع بأخرى إلى بركة عظيمة ذات مساحة فسيحة ، ومن هذه البركة يخرج هذا النيل ، ولا شك أن هذه البركة ملؤها دائماً فيطحلب ولا سيما شطوطها وضاحضها فإذا وقع الموسمى وجرى إليها سيوله أثارت ما في قعرها ، وحركت ما كان ساكناً فيها ، وانكسح أيضاً ما في الشطوط إلى الأوساط وانسحبت إلى حذل الجرية فاستصحبته .

وأما كون الخضرة في أبيب دليل النقصان فلأن أبيب مظنة الزيادة وغلبة الماء على هذه الأوشاب ، فإذا بقي على خضرته إبان زيادته آذن بقلته ، وهذه الأجزاء النباتية التي تصحب الماء إنما هي حطام النبات المتكون في الماء وحوله كالبردى والديس والسيار المطحلب وغير ذلك ، فتعفن وتفسد أجزاءه وتنبعث معه .

وما يوجب انبعاثها أيضاً نقصان الماء من تلك البركة ، فإن مائها إذا قل اتصلت الجرية بقعرها فانسحب كدرها ورأسها . وإذا كانت غمرًا كانت الجرية من أعلاها وصفوها فأعرف ذلك .

ولهذا لا تأتي هذه الخضرة إلا في السنة التي يحترق فيها النيل ، وكلما كان احترافه أشد كان ظهور الخضرة أكثر ، وفي السنة التي يكون نيلها غمرًا لا يحترق لا ترى الخضرة ، لأن كثرت كثرة مدته وارتفاع جريه عن مقر كلوته .

فإذا اجتمعت هذه الدلائل كلها أو جلها في سنة فظنَّ ظناً قوياً بأن الزيادة قليلة فيها فهذه فائدة هذا الاختصاص .

وفيه فوائد آخر منها :

أن من يأتي بعد ، إذا أضافه إلى ما يشاهده ، يوشك أن يعثر منه على مناسبة أو دلالة أخرى على مقدار الزيادة والنقصان في كل سنة .

فرايت في الغالب من حال القاع إذا كان أقل من المعتاد كانت الزيادة في تلك السنة أقل من المعتاد ، هذا حكمه الأكثرى ، فإن أتت الخضرة في أول زيادته وقبيلها قوى الظن يضعف جريته ، فإن طالت أيام الخضرة وضعف مقدار الزيادة قوى الظن جداً بقلته ، فإن دامت الخضرة في أبيب آذن بقلة المد، وعلة هذا ظاهرة. أما كون قلة القاع دليلاً على قلة الزيادة فلأن المطر الذى هو علة الزيادة ينبغي أن يكون فيه من الكثرة ما يرد القاع إلى الحالة المعتادة يزيد عليها الزيادة المعتادة ، وهذه كثيرة لا تفي بها أمطار كل سنة ، ولا توجد في كل وقت .

مثاله أن القاع إذا كان ذراعاً مثلاً فينبغي أن تكون الزيادة خمس عشرة ذراعاً ، حتى يبلغ ماء السرطان ، فإن كان القاع ست أذرع احتاج من الزيادة إلى عشرة أذرع ، وكون هذا أبسر من الأول ، وأيضاً فإن جرية النيل الأصلية مادتها عيون ، وأما زيادتها فمادتها أمطار ، ونقصان العيون دليل على احتراق السنة . وليس أهواء وقلة البخار فيقل المطر لذلك . وأيضاً فإن المد الرائد على القاع أكثره في الغالب ثلاث عشرة ذراعاً ، فإذا كان القاع ذراعاً أو ذراعين ، ثم زاد عليه أكثر المد وهو ثلاث عشرة ذراعاً لم يلحق ماء السرطان .

وأما كون الخضرة دليلاً على قلة الزيادة فلأن النيل الماضى يغادر تقاع وغدراناً بعضها ينضب وبعضها يطحلب ويعطن ويأسن ، فإذا مرت بها أمطار ضعيفة اختلطت بها وصبتها إلى النيل، ولم يكن فيها من الكثرة ما يغلب على النقايع فيصلحها ، بل النقايع تغلب على الأمطار المتصلة بها فتحيلها إلى الفساد ، وينحط منها مقدار بعد مقدار ويتواصل إلينا .

وكلما كانت الأمطار أضعف وأقل كانت أيام جرى الخضرة أطول ، فإذا كانت أمطاراً قوية غسلت تلك المستنقعات وغلبت عليها وحورتها بسرعة مغورة بطين تجرفه بقوتها فيخنى منظرها ، ويتبقى أثرها .

ورأيت بعض من شرح « التمرة » لبطليموس ذكر في تفسير الكلمة الأخيرة التي يقول في أولها : « التيازك » تدل على جفاف الأبخرة ، فإذا كان في جهة واحدة دلت على رياح تعرض في تلك الجهة ، وإذا كانت شائعة في الجهات كلها دلت على نقصان المياه واضطراب الهواء ، وعلى جيوش تختلف ، فقال هذا المفسر : « إني لأذكر في سنة تسعين ومائتين أن الشهب بمصر انتشرت وعمت الجو بأسره فارتاع الناس ، ولم تزل تكثر ، فلم يحض لذلك جزء من السنة يسير حتى ظمى الناس وبلغ نيل مصر ثلاث عشرة ذراعاً واضطرب الناس اضطراباً زالت به دولة الطولوني من مصر ، وانتشرت في سنة ثلثمائة من سائر جهات الجو فنقص النيل أيضاً ووقعت هزجات واضطراب في المملكة » .

لهذه لعمري دلائل قوية ، ولكنها عامة لجميع الأقاليم وليست خاصة بمصر فقط ، على أنه أيضاً قد وقع هذا الحادث بعينه في سنتنا هذه من تناثر الكواكب في أودا ونشيش الماء في آخرها وتغير ملك مصر بعمه الملك العادل ، بعد حرب كانت بينهما .

ومنها أن أصحاب الأحكام النجومية إذا تأملوا المدد التي بين النقصانات والزيادات ، واعتبروا أصول الكواكب والاقترانات فيها وطوالع مصر وبلاد السودان وأرباب الولايات فيها من الكواكب ، ومزجوا ذلك أمكن أن تقوم لهم مما يتكرر صورة تجريبية في مقدار الزيادة والنقصان ، فإني إلى الآن لم أر لنجمي مصر بذلك عناية ، ولم أجد عندهم ما تسكن إليه النفس سوى كسر ، ولا ينبنى على أصل .

فإنه بهذا الطريق استخرج معظم أحكام الجوم ، وذلك أنهم شاهدوا حوادث أرضية تقرن بنقصات فلكية وحركات علوية ، وورصدوا ذلك فألفوه يتكرر ففسهوا تلك الحوادث إلى تلك الهيئات والنقصات ، فصاروا متى عثروا في تسييرهم لحركات الأشخاص العلوية على مثل تلك النصب والهيئة حكموا بوقوع مثل تلك الحادثة . ويروى من أهل التجربة من قدماء الأقباط أنه إذا كان الماء في اثني عشر يوماً من مسرى اثني عشرة إصباعاً من اثني عشرة ذراعاً فهي سنة ماء ، وإلا فالسنة ناقصة .



مملكة الساحل في تنيس

بتسلم الدكتور حسين نصار

الشفاف ، والأردية ، وأصناف المناديل الفاخرة للأبدان والأرجل ، والحفاد ، والقرش المعلم ، والطراز .

ووصفها رحالة في زمن قريب من العهد الذي نتحدث عنه فقال : « تنيس جزيرة ومدينة جميلة . .

والمدينة مزدهمة ، وبها أسواق فخمة وجامعان ، وقد يبلغ عدد الدكاكين بها عشرة آلاف دكان ، منها مائة

دكان عطار . . . وينسج بتنيس القصب الملون من عمامات وقبايات وما يليس النساء . ولا ينسج مثل هذا

القصب في جهة ما غير تنيس . . . وينسجون في مدينة تنيس هذه البوقلوكين ، الذي لا ينسج في مكان آخر من

جميع العالم . وهو قماش يتغير لونه بتغير ساعات النهار . وتحمل أثوابه من تنيس إلى المشرق والمغرب . وصحبت أن

سلطان الروم كان قد أوفد رسولا ليعرض على سلطان مصر أن يعطيه مائة مدينة على أن يأخذ تنيس ، فلم

يقبل السلطان . . . ويرابط حولها دائماً ألف سفينة ، منها ما هو للتجار ، وكثير منها للسلطان .

تلك هي حاضرة مملكة الساحل .

• • •

والبحرورى نسبة إلى بني جرير ، بطن من جلد آم . وهي قبيلة كانت تسكن المنطقة الواقعة بين الحجاز

والشام ومصر ، وعاونت في فتوح الشام معاونة لها قيمتها . وقدم جماعة منها مع عمرو بن العاص ، وشهدوا فتوح

مصر . ثم اختلطوا بقبيلة نخم ، وزلوا معاً في طراية وقرريط وصان وأبيل والعريش . وزل بنو جري بالقرما

والبقارة والواردة ، وكلها حول مركز فاقوس من مديرية

قال ابن دقماق في كتاب الانتصار لواسطة عقد الأمصار ، وهو يتحدث عن تنيس : « وقد كانت

كروياً للجرورى ملك الساحل » فما تنيس ؟ ومن الجرورى ؟ وما مملكة الساحل ؟ وما معنى صحة هذه العبارة ؟ تلك

هي الأسئلة التي يحاول هذا البحث أن يجيب عنها ، أو يضع الأسس للإجابة .

تنيس . . اسم أطلقه المصريون على ثلاث بقاع متصلة : على البحيرة التي تسمى اليوم بحيرة المنزلة ، وعلى

جزيرة في الشمال الشرقى من البحيرة ، أى قريباً من مدينة بور سعيد الحالية ، ثم على أكبر مدنها بحيرة .

ووصف المسعودى المنطقة فقال : « تنيس كانت أرضاً لم يكن يحضر مثلها استواء وطيب تربة ، وكانت

جناناً ونخلًا وكروماً وشجراً وزراع . وكانت فيها مجار على ارتفاع من الأرض ، ولم ير الناس بلداً أحسن من هذه

الأرض ، ولا أحسن اتصالاً من جنانها وكرومها . وقال المقرئى : « وكان أهلها مياسير أصحاب ثراء ،

وأكثرهم حاكمة ، وبها يحاك ثياب الشروب التي لا يصنع مثلها في الدنيا . وكان يصنع فيها للخليفة ثوب

يقال له « البدنة » لا يدخل فيه من الغزل سداه ولحمته غير أوقيتين ، وينسج بأكمله باللحج بصناعة محكمة

لا تحوج إلى تفصيل وخياطة ، تبلغ قيمته ألف دينار وليس في الدنيا طراز ثوب كتنان يبلغ الثوب منه - وهو

ساذج بغير ذهب - مائة دينار عتيقاً غير طراز تنيس ودمياط .

وقال الكندي : « بتنيس ثياب الديبى ، والمقصود

بعدرية القليوبية) . وأقبل إليه أهل الحوف من البهنيين والقيسين نحاربه . فلما اصطفوا ونشب بينهم القتال ، أنهزم عنه الجند من أهل مصر بأجمعهم ، وتركوه في طائفة يسيرة . فقتل يوشن هو ومن ثبت معه ، وعاد جنده من أهل مصر إلى القسطنطينية دون أن يخرج منهم أحد . وكان ذلك يوم الأحد لتسع خلون من شوال سنة ثمان وستين ومائة . ولما بلغ الخليفة المهدي مقتل موسى على هذه الصورة ، قال : « نفيت من العباس أو لأفعلن بمحمدى (قاتل موسى) ولأفعلن بأهل الحوف كذا وكذا ، ولكنه مات قبل أن يبلغ منهم شيئاً .

وأشهر الجرويين هو الذى دعاه ابن دقماق ملك الساحل . وهو عبد العزيز بن الوزير الجروى . ولم تذكر مراجع التاريخ شيئاً عن أسرته أو أبيه ، بل لم يرد ذكر له حوالته في تاريخ الطبرى أو كامل ابن الأثير . وأول ظهور لعبد العزيز في سنة ١٩١ هـ . إذ أرسله الحسين بن جميل إلى مصر ، على رأس جيش ، للقضاء على عصابة آل اللبدي ، وكان النصر من نصيب عبد العزيز في الموقعة التى التقوا فيها بأبلة على البحر الأحمر .

ثم ظهر ثانية في سنة ١٩٤ هـ ، في ولاية حاتم بن هرثة . إذ خرج عليه أهل نَسَوُوسَمِي (في الجزيرة وميت غمر) وألقوا جيشاً ، جعلوا على رأسه عثمان بن مستنير الجندى ، فبعث إليهم الوالى بالسرى ابن الحكم ، وعبد العزيز بن الجبار الأزدي ، وعبد العزيز بن الوزير الجسرى لإخضاعهم — وكل واحد من هؤلاء الثلاثة سيكون له شأنه في أحداث مصر التالية — فاقتتلوا في منتصف رمضان ، فانهزم عثمان بن مستنير ، وقتل أخوه . ورجع حاتم الوالى إلى القسطنطينية منتصراً ، فدخلها ومعه مائة من أشرف البهنيين رهائن ، وذلك يوم الأربعاء لأربع خلون من شوال سنة أربع وتسعين ومائة .

وئارت فتنة الأميين والمأمون بالمشرق ، فاضطربت

الشرقية ، وعلى الساحل الشمالى لشبه جزيرة سيناء في المنطقة التى تمر بها السكة الحديدية الآن . وكانت ثمرة هذا الاختلاط اتفاق القبيلتين في وجهة النظر ، وفي أكثر ما قامتا به من حوادث .

وكان لخدماء من القوة في مصر ما يسر لها التأثير الشديد في أحداثها . فلما ثار ثابت بن نعيم الجندى في فلسطين على مروان بن محمد ، آخر خلفاء بنى أمية ، كتب إلى حفص بن الوليد الحضرى ، وأرسل إليه وقدماً من البهنيين . فقدموا مصر ، وخطبوا في مسجدها ، ودعوا الناس إلى خلع مروان . فأجابهم الناس جميعاً إلا يزيد بن أبى أمية المعافى وركبوا إلى دار الوالى . وحاصروه وأرغموه على الخروج عن مصر . وكذا فعلوا بصاحب الخراج ، وكان من زعماء هذه الثورة التى قامت ليومين بقيا من جمادى الآخرة سنة سبع وعشرين ومائة محمود ابن سكيط الجندى ، وأيوب بن يرغوث اللخمي .

وفي سنة ١٩١ امتنع أهل الحوف مراد الخراج ، وخرج أبو الندى مولى بكرى في نحو ألف رجل قطع الطريق بأبلة وبدأ وشغب ومدّين على حدود مصر الشرقية ، وأغار على بعض قرى الشام . ثم انضم إليه المنذر بن عباس الجندى ، فبلغوا مبلغاً عظيماً من النهب والقتل .

وكان لبنى جبرى من جناب مكانة معترف بها بين المصريين . فلما ثار أهل الحوف على موسى بن مصعب الخثعمي ولى مصر ، وعقد القيسيين والبهنيين حلفاً بينهم ، ولتوا عليهم معاوية بن مالك الجروى ، ثم كلّموا جند القسطنطينية ، وذكّروهم بمساوى الوالى . فأعطاهم الجند العهد والمواثيق أن ينهزموا عن الوالى إذا خرج بهم إلى حربهم فلا يقاتلوا معه ، وتحالفوا هم وأهل القسطنطينية على ذلك .

ومضى موسى بن مصعب في جند مصر كلهم ، وصار حتى نزل بالغريراء (من مركز شبين القناطر

وجعل على الشرط محمد بن عسامة المعافى ، ثم عزله وجعل مكانه عبد العزيز بن الوزير الجروى . ويبدو أن الجروى أراد أن ينتقم من أشرف قيس الذين حطوا آماله ، فخذعهم وأسروهم وقلمهم لعبد الله بن العباس ، فقتلهم يوم عيد الأضحى ١٩٨ هـ .

واتخذ عبد العزيز الجروى الحيلة مطنية لتحقيق أحلامه ، فبعد تخلصه من أشرف قيس ، ثار أهل مصر على عبد الله بن العباس لجوره وصفه ، وخلعوه وأقاموا مقامه المطلب بن عبد الله الخزازى ، الذى كان حبس عبد الله ، ولما كان الجروى من أنصار عبد الله ، هرب إلى تنيس . وأقبل العباس بن موسى أبو عبد الله من مكة إلى الحوف . فنزل بلبس ودعا قيساً إلى نصرته . ثم يبدو أنه أراد الابتعاد عن القسطنطينية والاستئجار بالجروى ، فضى إلى تنيس . واستشار الجروى ، الذى كره مقدمه - فيما إخال - وأراد التخلص منه ، ليصفو له الحور . فأشار عليه أن ينزل دار قيس . فرجع العباس إلى بلبس يوم الأحد للثلاث عشرة بقيت من جمادى الآخرة ١٩٩ هـ . فما لبث أن مات بها ثمان بقين من جمادى الآخرة . ويقال إن المطلب دس إلى قيس ، فسماه في طعانه . ويخيل إلى أن المطلب ما كان في حاجة إلى هذا اللبس ، وأن بنى قيس ما كانوا في حاجة إلى من يفرهم ، فإن لديهم الدافع القوى لقتله إن كانوا قد فعلوا ذلك حقاً ، فقد ذكرنا آنفاً أن ابنه عبد الله قتل جماعة من أشرفهم .

وأراد المطلب استرضاء الأطراف الثائرة بمصر ، بعد موت العباس . فكتب أهل الحوف ، فأجابوه ، فولى عليهم يزيد بن خطاب الكلبي . ثم بعث إلى عبد العزيز الجروى يوليه على تنيس ، ويأمره بالحضور إلى القسطنطينية . ولكن الجروى ظن أن في الأمر مكيكة تدبر له فامتنع . فبعث المطلب بوال آخر على تنيس ، فقمعه الجروى منها . ثم سار في مراكبه حتى نزل بشتنوف . فبعث

لها مصر . واتقسم المصريون فئتين : إحداهما عربية مع الأميين ، وأخرى خراسانية مع المأمون ، واستطاع الخراسانيون التغلب على حزب الأميين ، وإقامة عباد بن محمد والياً ثمان خلون من رجب سنة ١٩٦ . ولكن الأميين اتصل بأشرف العرب في مصر ، ومنأهم ورغهم ، فجنّدوا الجند تحت قيادة ربيعة بن قيس الجرشى ، وعبد الصمد بن مسلم الجرشى ، وزيد بن الخطاب الكلبي ، وعثمان بن مستنير الحنذلى ، وعثمان بن بلادة القيسي واستمرت الحروب بينهم سجالاً على خندق كان قد حفره عباد حول القسطنطينية لحماية أبنائه . ثم رأى عباد أن يبعث إليهم بجيش ليحاربهم في ديارهم ، وجعل رياسته لعبد العزيز بن الوزير الجروى . فالتقت الجيوش بعمرىط من مركز أبى حماد بمديرية الشرقية ، في ذى القعدة ١٩٧ . فانهزم الجروى ، ومضى في قومه من جندهم وحلفائهم من لحم إلى فافوس . وحينئذ لاه قومه وقالوا : لم لا تدعوا لنفسك ؟ فما أنت بدون هؤلاء الذين غلبوا على الأرض ؟ فاعتزم الجروى هذه الفرصة . وأصرع بتحقيق الفكرة ، ومضى إلى بلبس فقتلها . ثم بعث عماله يجيئون الخراج مما حوط من بلاد . ولكن ربيعة ابن قيس أرسل إليه عثمان بن بلادة بمنحه من الجباية .

ولا ندرى ماذا حدث في تلك الآونة ، ولكن من الواضح أن مشروع عبد العزيز الجروى أخفق ، إذ لراه في سنة ١٩٨ يتولى شرطة الولى الحديد المطلب بن عبد الله الخزازى مدة من الوقت . ثم سار ربيعة بن قيس إلى يزيد بن الخطاب ، ليجتمعا على حرب المطلب . فأرسل هذا إليهم جيشاً تحت قيادة عبد العزيز الجروى ، فالتقوا بشتنوف ، وأرسل جيشاً آخر تحت قيادة السرى ابن الحكم للإقامة بالحوف ، وتهديد ديار قيس الثائرة . ففرقت وسكن أمرها .

وفي شوال ١٩٨ عين المأمون العباس بن موسى العباسى والياً على مصر ، قلمها ابنه عبد الله نائباً عنه .

الولاية من ذلك . فأعانوه ودخلوا الإسكندرية ، فقتلوا على الفضل ، ونصبوا عمر عليها ، فدعا للجروى . ولكن الأندلسيين أساءوا السيرة بالإسكندرية ، فوثب عليهم أهلها ، وأخرجوهم ، وطمعوا عمر ، وردوا الفضل ، فدعا للمطلب .

وأقبل عبد لله بن موسى العباسى إلى مصر ، طالباً لدم أخيه العباس ، فى الحرم ٢٠٠ هـ ، فقتل على عبد العزيز الجروى . فسار معه فى جيوش له كثيرة العدد فى البر والنيل ، حتى نزلوا البحيزة . فخرج إليهما المطلب فى أهل مصر ، فقتلوا فى صفر ٢٠٠ . ولا ندرى ماذا حدث فى القتال ، وإنما يبدو أن النصر كان لحليف المطلب ، إذ نرى الجروى يرجع إلى شريقون ، وعبد لله بن موسى يعود إلى الحجاز .

وجدد المطلب فى أمر عبد العزيز الجروى . فشرع بذلك ، ورأى الاتجاه إلى الحيلة . فأخرج السرى بن الحكم أسيره من السجن ، واتفق معه أن يطلقه من سجنه وينقل إلى أهل مصر أن رسالة وردت من الخليفة بولايته ، على أن يثور بالمطلب ويحمله . فعاهده السرى على ذلك ، واتفقا جميعاً على عقد بينهما . ولعلهما اتفقا أيضاً على أن يترك كل منهما لحليفه ما تحت يده . فأطلقه الجروى ، ويسر له أن يتولى مصر .

وإذ تم ذلك وثب عمر بن ملاك على أبى بكر بن جنادة بالإسكندرية ، فأخرجها منها ، ودعا للجروى بها . فتركها له السرى ، وفقاً للعقد الذى بينهما . وأقبل الأندلسيون إلى عمر ، فأذن لهم بدخول الإسكندرية . ولكنه ما لبث أن سمع أنهم أشاعوا فيها الاضطراب ، فأمر بإخراجهم وإلحاقهم بمراكبهم ، فحقدوا عليه . وظهر بالإسكندرية جماعة من الصوفيين ، يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر . وكان على رأسهم رجل يسمى أبى عبد الرحمن الصوفى ، فخصم فى امرأة إلى عمر بن ملاك . فقتضى على أبى عبد الرحمن ، فوجد

إليه المطلب بالسرى بن الحكم فى جمع من الجند ، يسألونه الصلح . فأجابهم إليه وهو موطن العزم على الإيقاع بهم ، ولكنهم كانوا متنبئين له ، فلم يستطع أخذهم غدرًا . ففضى راجعاً إلى بنتا على مليون من ممتود من الغريبة . فاتبه السرى وحاربه ، فطلب الصلح ، ولاطف السرى . فخرج إليه السرى فى زلاج ، وخرج الجروى فى مثله ، فالتقيا وسط النيل مقابل ستندفا (القسم الجنوبي من المحلة الكبرى القديمة) ، والسرى بشرقيون (القسم الشمالى من المحلة) . وكان الجروى قد أعد فى باطن زلاجه حبالا ، وأمر أصحابه يستندفا — إذا لاصق زلاجه بزلاج السرى — أن يجر الحبال إليهم . فلصق الجروى بزلاج السرى ، فربطه إلى زلاجه ، وجر الرجال الحبال . فأسرو السرى ، ومضى الجروى به إلى تنيس فسجنه بها ، وكان ذلك فى جمادى الأولى ١٩٩ هـ .

وتفرغ عبد العزيز الجروى ليزيد بن الخطاب . فقاتله وهزمه . فبعث المطلب جيشاً على رأسه ابن عبد الغفار الجعفى لمقاتلة الجروى . وجمع فيه الرجال . فلقبهم الجروى بسكتة سليط من المنوية فى أول يوم من رجب ١٩٩ هـ ، فهزمهم ، وأسر ابن عبد الغفار ووجه أصحابه .

وولى المطلب على الإسكندرية محمد بن هبيرة ، فأتاب عنه عمر بن عبد الملك ، المعروف بعمر ابن ملاك^(١) . فوليا ثلاثة أشهر ثم عزله المطلب وولى عليها أخاه الفضل . فاغتم الجروى هذه الفرصة ، فكاتب عمر بن ملاك ، يأمره بالوثوب على الإسكندرية ، وإخراج الفضل ، والدعاء للجروى بها ، على أن يقدم له العون . فاستعان عمر بجماعة من الأندلسيين ، كانوا قد طردوا من بلادهم ، فاحتلوا بعض جزر البحر الأبيض المتوسط الشرقية ، وأرادوا النزول بالإسكندرية فقتلهم

(١) تكتنى (١٥٧) : حلال . وماريس (٢٤٩) : ماك .

على بن موسى الرضى ولياً لعهد ، كاتب إبراهيم وجوه
 اخذ بمصر يطلب إليهم خلع المأمون وولى عهده ،
 والوثوب بالسرى بن الحكم ولى مصر من قبل المأمون ،
 فقام يدعوه الحارث بن زرعة بالقسطاط ، وسلامة بن
 عبد الملك الطحاوى بالصعيد ، وعبد العزيز بن الوزير
 الجحوى بالوجه البحرى . وكان لدى الجحوى سليمان
 ابن غالب وعبد العزيز بن عبد الرحمن الأزدى ،
 فارس من السرى ، فأزراه فى دعوته الجديدة . واتفقوا
 جميعاً على حرب السرى ، وأجمعوا على تنصيب
 عبد العزيز بن عبد الرحمن الأزدى والياً وقائداً لحربهم .

ونشبت المعارك المتصلة بين الجيوش المختصة فى
 أنحاء مختلفة من البلاد : فى الصعيد ، والإسكندرية ،
 والبلخ ، والقسطاط . وحالف النصر السرى بن الحكم
 فى أكثر المواقع ، وعبد العزيز الجحوى فى قليل منها ،
 كما سبق أن ذكرت فى مقال عن دولة السرى ، وقد
 نشر فى هذه المجلة أيضاً .

وفى أواخر صفر عام ٢٠٥ هـ ، كان عبد العزيز
 الجحوى محاصراً للإسكندرية حصاراً شديداً ، منع
 فيه القمح عنها ، فاشتد الغلاء بها حتى صارت ويبة
 القمح بدينارين ودرهم ، ولم يجد أهلها ما يشترونه حتى
 أكلوا دوابهم من الجوع . وفى آخر يوم من هذا الشهر
 أصابت فلكة من حجر المنجنيق الجحوى ، ففجر صريعاً ،
 ومات بعد حصار للإسكندرية دام سبعة أشهر .

وولى الإمارة بعده ابنه «على بن عبد العزيز
 الجحوى» ، الذى ظهر لأول مرة فى التاريخ على رأس
 الجيش الذى دخل الإسكندرية مع سلامة الطحاوى .
 وكانت إمارته تمتد من القروا شرقاً إلى القرع الغربى من
 النيل غرباً ، وإلى بليس جنوباً على وجه التقريب .

وبعد توليه بثلاثة أشهر توفى خصم أبيه السرى بن
 الحكم ، وخلفه ابنه أبو نصر محمد بن السرى ، الذى
 توفى فى شعبان ٢٠٦ هـ ، وخلفه أخوه عبيد الله بن

فى نفسه من ذلك . وخرج إلى الأندلسيين ، وألف بينهم
 وبين نخم ، وكانت أعز قبيلة فى منطقة الإسكندرية .
 فاجتمع منهم زهاء عشرة آلاف ، مارو إلى عمر
 وحاصروه فى قصره . فعلم عمر أن القصر لا يمتنع منهم ،
 وخاف أن يدخل عليه عنوة ، فيفصح فى نسائه . فاعتزل
 وتحتط وتكفن ، وأمر أهله أن يئدوه إليهم . فقتل
 فأخذته السيوف فقتل . ثم دكى إليهم أخوه محمد بن
 عبد الملك ، فابن عمه الحارث بن عبد الواحد ، فأخوه
 حديد بن عبد الواحد ، فقتلوا جميعاً ثم انصرف
 المحاصرون . وكان ذلك فى ذى القعدة ٢٠٠ هـ .

فلما كان ثانى يوم من مقتل عمر بن ملك ، ضد
 ما بين نخم والأندلسيين ، ونشب النزاع بينهم ، واقتتلوا .
 وانتشرت الفتن فى الإسكندرية ، وقتل الناس فى
 الأسواق والشوارع والحمامات والبيوت . واتى القتال
 بجزية بنى نخم ، وانتصار الأندلسيين ، فعانقوا المدينة
 فساداً ، وقتلوا كل من لقوه من أهلها . وأحرقوا كل
 موضع وجدوا فيه قتلى منهم . وولى الأندلسيون على المدينة
 أبا عبد الرحمن الصوفى ، فبلغ من الفساد والقتل والنهب
 ما لم يسمع بمثله . ثم عزله الأندلسيون وولوا رجلاً منهم
 يعرف بالكثانى .

ولما بلغ الجحوى ما فعله الأندلسيون بالإسكندرية ،
 سار إليهم فى جيش ضخم يضم خمسين ألفاً . فنزل على
 حصنها ، وحاصره حتى أجهدهم ، وكاد يدخل المدينة
 منتصراً . وعندئذ خشى السرى بن الحكم أن يتصر
 الجحوى وتزداد قوته ، فنقض العهد الذى بينهما . وبعث
 عمرو بن وهب الخزازى على رأس جيش لى تنيس ،
 حاضرة الجحوى ، ليستولى عليها فى غيبته وانتقاله .
 فاضطر عبد العزيز الجحوى إلى فلك حصاره عن
 الإسكندرية والعودة إلى تنيس ، وضد ما بينه وبين
 السرى . وكان ذلك فى المحرم سنة ٢٠١ هـ . ورد
 الأندلسيون الجحوى إلى السرى بأن دعوا له .

وعندما ثار إبراهيم بن المهدي بالمأمون ، حين اتخذ

السرى . وقد اتصلت الخصومة في عهد الأبناء كما اتصلت في عهد الأيوبيين ، واستمرت الحروب ، وتراوح النصر بينهم . فتداول كل منهم البلاد ، وخاصة المنطقة التي في شرق الدلتا ووسطها . كما أبنت في مقالى عن دولة السرى الذى سبقت الإشارة إليه .

وأخيراً تغلب الخليفة العباسى المأمون على الاضطرابات القائمة ، واستقرت دعائم سلطته ، فأراد أن يخضع مصر لكلمته ، وينهى حكم آل السرى والبحرى . فأرسل أعظم قواده عبد الله بن طاهر في سنة ٢١٠ لاسترجاعها . ورأى على بن عبد العزيز البحرى ألا قبل له بهذا الجيش ، فأثر السلامة . وتلقى عبد الله بن طاهر بالأموال والهدايا ، وانضم إليه على عبيد الله بن السرى . أما هذا فأثر المزاوغة أولاً ، فلم تنفعه ، واضطر إلى الحرب . فجعل عبد الله بن طاهر على بن البحرى قائداً لأساطيله لمعرفة بالحرب في البحر ، فهزم أسطول عبيد الله بن السرى . وانتهى القتال باستسلام عبيد الله . وانتهت دولة آل السرى والبحرى معاً ، وأخرج عبد الله بن طاهر الجميع معه إلى العراق .

ولم تنته القصة بهذا الفصل ، بل كان لها فصل اختامى من ذيولها . قيل إن عبد العزيز بن الوزير البحرى لم يكن يفتقر عن قتل الناس وأخذ أموالهم . وكان يدغم ما يأخذه من الأموال ليلا في الأرض ، فإذا دفنه قتل الذين دفنوه معه حتى لا يبقى من يعرف مكانه . فجمع أموالاً طائلة ، وخاصة إذا ذكرناغنى المنطقة التي شملتها إمارته . وورث ابته على هذه الأموال . وفي الثالث من ذى القعدة ٢١٥ هـ ، قدم مصر الأفشين من قبل المعتصم ، ومعه على بن البحرى ، وقد أسر الأفشين أن يطالب علياً بالأموال التي عنده ، فإن هو دفعها إليه وإلا قتله . فطالبه الأفشين بالأموال فلم يدفع إليه شيئاً . فقدمه بعد الأضحى بثلاث فقتله . وجرت هذه الأموال بلاء عظيماً على كثير من

المصريين . فقد قدم مصر في ربيع الأول ٢٣٥ هـ يعقوب بن إبراهيم المعروف بقوصرة والياً على برید مصر . وأمير بالنظر هو ومحمد بن أبى الليث قاضى مصر في أموال البحرى ، التي شاع أنه أودعها لدى بنى عبد الحكم ، وزكريا بن يحيى الحرسى المعروف بكتاب العُمرى ، وحمزة بن المغيرة ، ويزيد بن سنان ، ومحمد ابن هلال . فحضر محمد بن أبى الليث المسجد الجامع ، ونودى في الناس : « من كانت عنده شهادة عليهم فليحضر » فحضر جمع كثير فشهدوا شهادات مختلفة فيما يبدو . وأقام المتهمون شهوداً بأن البحرى أخذ منهم أمواله وأبرأهم . قال نحوهم قوصره ، وتحامل عليهم ابن أبى الليث وكتب إلى العراق يذكر أن قوصرة مال نحوهم . فوردت رسالة من الخليفة بصرف قوصرة عن البريد ، وخروجه إلى الشام . ولكن كثيراً من الشكاوى في ابن الليث رفعت إلى المتوكل ، فأرسل رسالة إلى قوصرة يرده إلى مصر ، وحرى الطريق إلى الشام . فرجع إليها وأمر بالكشف عن ابن أبى الليث والنظر في أمره . ثم حبسه وولده وأعوانه وصادر أموالهم .

وفي ليلة الأربعاء ليلة بقيت من ربيع الآخر ٢٣٧ هـ ، قدم يزيد التركى ومعه عبد الله بن على بن عبد العزيز البحرى ، في طلب هذه الأموال . فأطلق سراح ابن أبى الليث يوم الخميس لست خلون من جمادى الأولى ، وخلى أولاده وأعوانه . وأمره أن يحكم في أموال البحرى على ما ثبت عنده . فحكم على بنى عبد الحكم بـ ١٤٠,٠٠٠ دينار ، وعلى زكريا بن يحيى بثمانية آلاف دينار ، في يوم السبت لثمان خلون من جمادى الأولى . ودفع القضية إلى يزيد التركى ، فألزم بنى عبد الحكم وزكرياء المال ، إلى أن ينظر في ما عند محمد بن هلال ويزيد بن سنان ، وحمزة بن المغيرة . ونادى متنادياً الولى خط عبد الواحد بن يحيى ويزيد التركى في أموال البحرى وكشفها ، فن كتمها ضرب ٥٠٠ سوط وحملت

الساحل ، وانكشفت في بقعة ضيقة بعد العريش .
ومدت سيطرتها جنوباً حتى بلبس ، بل حتى أبواب
الفسطاط أحياناً ، بل استولت على الصعيد مدة من الزمن ،
ولم تترك لآل السري إلا بقعة صغيرة حول الفسطاط .

وامتدت هذه المملكة في الزمن ، بغض النظر عن
المقدمات الفاشلة لها ، منذ الحزم ١٩٩ هـ إلى أواخر
٢١٠ هـ ، أي قريباً من اثني عشرة سنة . وهي المدة
التي سادت فيها الفتن في العالم الإسلامي ، بسبب النزاع
بين الأميين والمأمون وما تلاه من ألوان النزاع ، وضعفت
سلطة الخلافة على الأقاليم .

...

ونظام القول أننا حقاً أمام إمارة تنشأ على ساحل
مصب النبال ، دون إذن من خليفة ، وإنما يضطر
الخليفة إلى الاعتراف بها . ويرث هذه الإمارة ابن عن
أبيه ، ويسيران أمورهما مستقلين عن السلطة المحلية في
الفسطاط ، وعن السلطة الكبرى في بغداد . حقاً أنها
إمارة صغيرة ، وضعيفة ، تضطر إلى الاعتماد على الحيلة
والخداع ، ولا تستطيع الوقوف في وجه ولاية بغداد
وجيوشها ، فتداريهم وتخادعهم . ولكن ذلك لا يعمرها
حقها في الإمارة ، ويجعلنا نخشى ابن دقماق في عبارته .

ولعلنا حين نغتر على مراجع أخرى في تاريخ مصر
نزداد اقتناعاً بهذا الرأي . وإذن فإمارة الجرويين أو
« مملكة الساحل » هي أول إمارة مصرية صميمة على
قسط من الاستقلال في مصر الإسلامية ، وإذن
فعبد العزيز بن الجروي أول مصري مسلم يؤلف إمارة
مصرية .

مرجع البحث :

- ١ - ابن دقماق : الانتصار بواسطة عقد الأمصار ،
طبع بولاق ، الجزء الخامس .
- ٢ - ياقوت : معجم البلدان ، طبع ليبسك ١٨٦٦ .

داره . فأقر عبد الحكم بن عبد الله بن عبد الحكم بمال
عنده . فبعث به إلى منزله فلم يخرج شيئاً . فرد إلى يزيد
فغذبه ، فمات في عذابه لأربع بقين من جمادى الأولى .
وأقر قبل موته أن قوصرة أخذت من هذا المال تسعة آلاف
دينار . وأقر محمد بن هلال أن قوصرة أخذت منه ١٢٠٠٠
دينار ، وأن ابن أبي عون صار إليه منه ١٦٠٠٠ ، وإلى
عيسى بن صفوان النصراني كاتب قوصرة ٦٠٠٠ دينار ،
وأن عنده يفاً وثلاثين ألفاً لبنى عبد الحكم ، وأن جميع
ما خرج عن يده إنما هو مما كان لبنى عبد الحكم ،
وزكرياء . فاستقصيت أموالهم جميعاً ، ونهبت منازلهم ،
ولمشت السجون منهم .

ثم ورد كتاب المتوكل في رجب برد محمد بن
أبي الليث وأصحابه إلى السجون ، وإطلاق بني عبد الحكم
وزكرياء وابن هلال . فسجن الأولون وصودرت أموالهم ،
وأطلق سراح الآخرين وردت إليهم أموالهم . ثم ورد
كتاب المتوكل إلى خوط بمحق رأس ابن أبي الليث وحيته ،
وضربه بالسوط ، وحمله على حمار إلى كاف وإطافته
بالفسطاط على هذه الصورة . ففعل ذلك به يوم الاثنين
لإحدى عشرة بقيت من رمضان ٢٣٧ هـ .

...

وإذن فمملكة الساحل هي التي قال عنها ساويرس
في سير بطارقة الإسكندرية (٢٤٨) : « ولا وقع
الخلف بين الأخوين (الأمين والمأمون) . . . خرجوا
الخوارج على المملكة بمصر ، وجبوا الخراج لنفوسهم .
وكان من جملتهم رجل يسمى عبد العزيز الجروي ،
أخذ من شظوف إلى القريا وشرقية مصر بلبس وأعمالها .
وإنما تستحق عبارته شيئاً من الإصلاح والدقة على ضوء
الأحداث التي عرفنا أخبارها . فهذه المملكة كانت
تمتد على ساحل مصر على بحر الروم (البحر الأبيض
المتوسط) ، وكانت تسيطر سلطانها أحياناً على الإسكندرية
وأحياناً تتخلى عنها ، بل تخلت مرتين عن جميع

- ٧ - ساويرس بن المقفع : سير البيعة المقدسة
أو تاريخ بطاركة الكنيسة المصرية ، الجزء الثاني ، طبع
بباريس .
- ٨ - ناصر خسرو : سفرنامه ، ترجمة الدكتور
يحيى الخشاب ، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٥
- ٣ - المقرئى : الخطط ، طبع بولاق .
- ٤ - الكندى : ولاية مصر ، طبع بيروت ١٩٠٨ .
- ٥ - الكندى : قضاة مصر ، طبع بيروت ١٩٠٨ .
- ٦ - ابن تغرى بردى : النجوم الزاهرة ، طبع
دار الكتب المصرية .



بلزاک هذا العصر ؟ أعجوبة سيمينون بين الأدب الأصيل والأدب التجاري

لدى جميع المولعين به . هذا وما زال « سيمينون » يكتب في الأدب التجاري الرخيص وفي الأدب الرفيع كليهما . إن الذي يذهب اليوم إلى مكتبة فرنسية ليقبض أحد مؤلفات « سيمينون » يسأله الكسبي عادة : هل تريد « مجرّيه Maigret » ، أم تطلب « بيسكو Psycho » ؟ وبعبارة أخرى . هل تريد قصة بوليسية بطلها « مجرّيه » ممثّل الشرطة العبوس الطيب ذو الغليون ، أم تبغى قصة نفسية تدور في الغالب حول مأساة زوجية أو حول العلاقات بين الآباء والأبناء ؟ وقصصه يدور على أية حال . حول سرى الشقاق وعدم التجاوب السالدين بين أباس هم يحكم علاقات الأسرة على رد وألفة فيما بينهم .

وعلى هذا يعتبر القصص « سيمينون » منتجاً ومبدعاً في آن واحد ، وهو في الحالتين مقبل على عمله دائماً في بساطة وبراعة تسخران من كل ما يتمثله الإنسان عن هيئة الكتاب وجلال قدرهم ، رغم أن السخرية أبعد ما تكون عن شخصه . وهو فخور بخطابات القراء الكثيرة التي يدفع إلى كتابتها قصصه النفس ، والتي هي في أحيان كثيرة ، اعترافات معلولة من القراء الذين يجدون أنفسهم ويشعرون بكيانهم في كل مأساة له عن الأسرة . وتنطوي هذه الخطابات على شكر القراء للمساعدة التي تسدى إليهم عن طريق هذا القصص الذي يعالج أخني مشكلاتهم علاجاً موضوعياً دقيقاً — وقد يكون من المثير للنفس أحياناً ، وقد يكون مما يخفف عنها في أحيان أخرى ، أن العاديّة التي تنزل ليست حديثاً شخصياً

لا ريب في أن « سيمينون » هو أشهر كتاب القصة الفرنسيين وأكثرهم نجاحاً ، ويعتبر ظاهرة خارقة حقاً في الخصب والإنتاج إذ كتب ما يربى على ثلثائة قصة . ولقد ظفر كثير من قصصه الواسعة الانتشار بتقدير فريق كبير من الكتاب والنقاد المبرزين بصفتها إنتاجاً أدبياً . فضلاً عن أنهم قاموا بتحليل مزاجها الغريب من الواقعية والخيال . هذا ولم يعد الحديث عن « جورج سيمينون » ككتاب ذي مكانة عالية ، ضرباً من التناقض أو الاجترار على الحقيقة ، إنه عاد أمراً و حكم المتواضع عليه .

إن « سيمينون » رغم غزارة إنتاجه ، لم يستفد طاقته الأدبية على مر الزمن ، بل الواقع أنها ثبتت ودغمت ، إذ تدل الالنتا عشرة قصة التي كتبها أخيراً على أنه في إبان إنتاجه وعلياه براعته . ولكن أعجوبة « سيمينون » لا تلبو في انتقاله من الكتابة التجارية الرخيصة (من نوع الروايات البوليسية) إلى الكتابة في صميم الأدب ، ولكنها تترأى أكثر من ذلك في أن مؤلفاته والحكم على قيمتها ما زالت مسائل يكتنفها الشك والريبة . ترى هل هو أديب حقاً ، أم هو فياض الإنتاج فحسب ؟ ولقد كتب « أونوريه بلزاک » نفسه في باكورة حياته ، وتحت أسماء مستعارة متعددة ، قصصاً رخيصة عديدة القيمة الأدبية . ولم يصبح « بلزاک » الأصيل إلا فيما بعد ذلك . وكذلك « سيمينون » فقد كتب تحت مثل هذه الأسماء المستعارة ، وتحت أول اسم منها وهو « جورج سيم » ظهرت له قصة « رأس رجل » التي تحظى بتقدير خاص

« موت بيل » (١) .

وقبل أن ينضج « سيمينون » ككتاب عن « عدواة الأقرباء » ، أو عن علاقات الد والتهجرب والكره والتباعد بين الناس ، كانت شهرته قد قامت على الأجواء المضطربة بقصصه قبل أي شيء آخر ، كوصف ميناء بلجيكي ، أو مجرى قناة ، أو الكوت دازور ، أو طريق سيارات أمريكية ، إذ يبلو الناس في مثل هذه القصص وكأنهم بعض نباتات هذه الأرض ، أو كأنهم جزء من مناخها الغريب . أما الموضوعات المليئة بالمفاجآت والألغاز ، أو القائمة على تشابك عدة عوامل وعدة أشخاص . فلم يكن له مآرب فيها ، ولم تكن قط مظهر قوته وبراعته . وعلى العكس كان المعن الدال (اللابتموتيف) في جميع ما كتب « سيمينون » هو إضحاك موقف إنسانى مبعثه الجريمة ، أو إلقاء الضوء على جزء من لا يلبث أن يحترقه الظلام ثانية ، حتى يصبح الإنسان في النهاية غير واثق من أنه قد استطاع حل الغز ، كما يغفل إليه في نفس الوقت أن هذا ليس أمراً ذا بال .

هذا ونحيب « سيمينون » رجاء هواة القصص البوليسية الذين يبحثون بصفة خاصة عن أفانين اللعب والمداورة في مواقف ثابتة ، لأنه يولى الأشخاص اعتباراً أكبر مما يجب ، على حين يولى المشكلات أهمية أقل مما تستحق ، فالألغاز القابلة للحل هي في مؤلفاته أقل دائماً من الأسرار ، والسر يبقى . ولا يدرك المرء أبداً أن « سيمينون » يعد لنفسه ، كما يجب - الوثائق اللازمة لدروسة بيئة خاصة أو لتضهم محيط معين ، كما كان يصنع « إميل زولا » مثلاً ، وكذلك لا يشعر المرء بأنه يبحث عن الحميل البهيج لحد ذاته ، بل الأرجح أن يدرك أن جواً خاصاً قد تسلل تدريجاً إلى ذات نفسه ، كما يتخلل الماء الأسفنج .

وكذلك يوجد في قصصه الحديثة جو أو هواء يغفل

(١) "Lettre à mon juge" , "Les témoins" , "Les complices" , "Le grand Bob" , "En cas de malheur" , "L'horloger d'Evartion" , "Feux rouges" , "La mort de Belle" .

شاذاً ، ولكنها شيء عام . هذا ويشعر « سيمينون » نفسه بأن هذا الجزء من مصنفاته هو بمثابة نوع من العلاج النفساني .

ومن اليسير عقد مقارنة بين « سيمينون » والكتاب « جراهام جرين » . وهو الكتاب المعروف الوحيد الذى يساويه على الأقل في النجاح الشعبي الذى ظفر به ككتاب للروايات ذات المعقد التى تتطلب الحل ، إذ يفرق « جراهام جرين » في مؤلفاته بين متنوع روايات التسلية وبين القصص الأدنى الصميم . ولكن الحد الفاصل بين المدهاة ومطالب الأدب الرفيع لا يجرى سهلاً واضحاً في مؤلفاته ، كما يبلو في مؤلفات صنوه « سيمينون » إذ يوجد بين ما كتب ذاك من القطع المتنوعة المرححة مثل « سيطرة الخوف » - ما يسمو من الناحية الأدبية على قصصه الرفيع ، كما أن أشخاص « جرين » فيها عدا القلة - عرائس يحركها ما شاء له خياله ، فهو لا يتبعها ، ولكنه يقودها إلى حيث يشاء .

أما « سيمينون » فهو جد مختلف عن هؤلاء ، فلهذا فالفاصل الخارجى بين رواياته البوليسية وقصصه الأدبى يقوم على فارق داخل هام ، فأشخاصه ضحية لمصير قد يكون من صنع أيديهم ، أو قد يتزلقون إليه غير واعين وغير مقدرين للعواقب ، وذلك بدون أى تدخل من الكاتب في هذا المصير ، فهم كما يجب أن يكونوا ، ولعل هذا هو السبب في الغموض الذى يكتنفهم في كثير من الأحيان . إنهم لا يستطيعون غير هذا ، وكذلك صانعهم الذى خطط كيانهم ، لا يملك غير هذا !

وتتخذ طريق « سيمينون » من فراءة العالم بكل شيء ، إلى التركيز والتكثيف والتبسيط . ونذكر من بين القصص الحديثة التى تمت به إلى هذه المكانة العالية القصص التالية : « خطاب إلى قاضى » ، « الشهود » ، « الشركاء في الجريمة » ، « بوب الكبير » ، « عند وقوع كارثة » ، « ساعاتى بلدة إيفارتون » ، « أضواء حمراء » ،

في المكانة) مقارنتها بالقصص الأخيرة التي كتبها «راموس G. F. Ramuz». ومن الغريب حقاً أن يكون الزواج لدى «سيمينون وراموس» رمزاً مباشراً للتباعد (Fremdheit) بين الناس ورمزاً لوحدة تجل عن الوصف، وأن شعر «سيمينون وراموس» شعوراً متزايداً بأن القصة «شعر متثور» يزداد جزالة وشاعرية كلما استغنى المرء عن زخرف الألفاظ وعن الكلمات النادرة. وهذه لاشك تجربة لكي تختد من غاية التبسيط حركات موزونة تشبه حركات التلم في سرعتها، حيث تُصَفَّ صور كثيرة ساكنة، جملة بعد جملة، لكي تنساب تدريجاً في حركة ليست انسياً شعرياً حقيقياً، ولكنها رغم ذلك لا تدع مجالاً للتوقف.

وتقتصر جهود «سيمينون» على الصلات الإنسانية الأولية. وقما يكون للعلاقات التاريخية أو الظروف الموقوتة محام في الأحوال التي يخلقها، باستثناء بعض القصص الهامة، مثل قصة «كان الثلج قدراً»^(١) التي تحرى حوادثها في باريس أثناء الاحتلال الألماني، والتي نشأت بين المسارح سنين طويلة بعد أن وضعت في نسق مسرحي. ومن هذا الطراز قصته الأمريكية «موت بيل»، وخصها أن رجلاً ذهبت زوجته إلى حفلة «بريدج» وعلم في اليوم التالي أن شابة تقم معهما في دارها قد اغتصبت وقتلت في حجرتها. ولم تلبث الشبهات أن اتجهت إلى هذا الرجل، ومن زوجته أيضاً، بأنه هو مرتكب هذا الحادث، فوقع فريسة لإهدار حقوقه المدنية، حتى لم يعد يجد في آخر الأمر، أية دلالة على براءته. إن هذا الوضع القاسي غير المحتمل الذي قد ينزل إلى متهم بريء في مجتمع محافظ، له في أمريكا، وفقاً للمكارتية، مئات من الحالات المماثلة. ويبدو هذا الوضع في رأي «سيمينون» من العُقد التي يستعصي حلها، لأن الرجل الذي يعيش في ظل اتهام جماعي، والذي تنقطع صلاته الاجتماعية

للإنسان أنه يستطيع أن يمسك به، ولكنه يكتن دائماً بقليل من التلميحات والإشارات ويحقق غرضه، ويحدث أثره بأقل الوسائل الممكنة. أما أشخاصه فهم دائماً من صفوف العامة وعلى قدر متزايد من البراءة، لأنه يبحث عن المصير العادي المألوف أكثر مما يبحث عن النادر الغريب. ولهذا فهو يفضل شخصيات مثل طبيب مركز، أو محام من باريس، أو صاحب مصنع في مدينة الهافر — وكلما كان هؤلاء من الشخصيات التقليدية العادية، تيسر النفاذ إلى سر العلاقات القائمة بين شخصين. إن أشخاصه يتصفون بالعطف وشاركه الناس في إحساساتهم، بل وكثيراً ما يتصفون بالصداقة والحنان. هذا ولا يضيغ «سيمينون» أحداً من أشخاصه، فالشخصية الثانوية في أحد مؤلفاته تعود إلى الظهور تحت اسم آخر كشخصية هامة في قصة تالية.

والغريب أن الامتزاج التام بين الجو والمصير قد تيسر لسيمينون البلجيكي في بعض قصصه الأمريكية بأحسن مما يبدو في قصصه البلجيكية والفرنسية. وهذه هي قصة «أصواء حمر»، ووداها أن رجلاً وامرأته في طريقهما إلى أولادهما حيث يقضون الإجازة. والزوجة — كجميع زوجات أبطال سيمينون — باردة المزاج، مفكرة، عليمه بالحياة ومجرية معنية بالنجاح في محيطها، على حين أن الزوج مثال لجميع شخصيات «سيمينون» عديمة البطولة، مزعجة الروح، وهو على خلاف مع نفسه ومع العالم، نزاع إلى الحمر فراراً من التزاماته، يحترقه القلق والاضطراب في غير ما يسعى. والأصواء الحمر هي قبل كل شيء تصوير لأحد طرق السيارات خارج مدينة نيويورك، حيث تسير السيارات في أربعة أو خمسة صفوف كأنها تجري على قضبان: فخروج السيارة عن الصف الذي تسير فيه بمثابة اندفاع قائدها إلى قدومه أو مصيره.

إن غاية التبسيط التي بلغها «سيمينون» في مثل هذه القصص، تبيح في غير عسر (مع مراعاة الفارق

(١) "La neige était sale".

أما قصة «ساعاتي بلدة إيفارتون» فليخصها أن هذا الساعاتي يعيش منذ سنين عدة مع ولده وحيدلين بعد أن تركته زوجته ، ثم يفر هذا الابن مع فتاة قاصرة ويرتكب في طريقه جريمة قتل وسرقة . وعندئذ يحاول الرجل أن يفهم نفسية هذا الابن الذي ييفض أباه ولا يتوق إلى حنانه وعونه . وينشأ عن هذا الفهم ، الذي ينطوي بدوره على نوع من البحث أو التقيب في الماضي ، شيء يشبه أبوة ثانية .

وتلور حوادث قصة «رجل أركانجلسك الصغير»^(١) ، وهي أول قصة في مجموعة جديلة حول تاجر عاديات من أصل روسي يهودي يعيش في بلدة فرنسية ، تفر زوجه ويتهم في جريمة قتل ، ثم يشعر فجأة بتقطع جميع الصلات بينه وبين مواطنيه ، فيشتق نفسه . وهذه القصة لون جديد للموضوع «البسيط» وهو «التباعد» (Fremdheit) «الدائر حول خيال «سيمينيون» الذي هو في الواقع مسلسل منظم وإن كان يبدو جافاً . ويقرر «سيمينيون» نفسه أن «فوكسر» Faulkner بعده قرناً للكاتب «تشيكوف» إذ من النادر أن يوجد مثل هذا الارتباط بالأدب الروسي أو هذا التوافق معه ، على حين يصعب انطباق تقاليد القصصيين الفرنسيين على «سيمينيون» ، ولو أن مؤلفاته الأولى تدل على أن كتاب المنهج الطبيعي الحديث .

وبالرغم من كل الإعجاب الذي ينعم به «سيمينيون» لدى زملائه الكبار ، فإنه فيما نرى ، أولاً وقبل كل شيء ، أحد كتاب روايات التسلية . وسوف يجيب النقاد فيما بعد ، وبكل دقة ، عن هذا السؤال : هل يرتفع بعض إنتاجه إلى مستوى الأدب العالمي ؟ وإذا كان بذل أية محاولة اليوم لمعرفة مكانة أدب «سيمينيون» جهداً في غير طائل ، فذلك لأنه ما زال ، وقد بلغ الرابعة والخمسين من عمره ، أهلاً لأن يغير من نهجه ولأن يتحول عن سبيله .

عن مجلة «دير مونات» الألمانية

واحدة بعد أخرى ، لا بد أن يقارن في النهاية جرماً يماثل هذا الذي يهيم به ظلماً ، وهو إذ يفعل إنما يجد نوعاً غريباً من التحرر والخلوص في هذا التوازن أو التوافق الذي يجيء متأخراً .

وهكذا نجد في عالم «سيمينيون» القصص أن الحدود الفاصلة بين الإجرام والبراءة يكسفتها القموض بصفة عامة ، وأن هذا الكاتب إذ يعترف بأنه يقرأ ، إلى جانب «جوجل» Gogol «دوستوفسكي» ويعجب به قبل غيره من القصصيين ، له بعض الحق في الاستناد إلى سلفه هذا ، لأن بواث الزلة أو المغفرة تتقدم في استمرار ووضوح لتكون المركز الذي تدور حوله مؤلفاته . وفضلاً عن التباعد الموجود بين الأقرباء ، فهناك تباعد أشد بين الفرد وفعله . وتعتبر الجريمة في نظر المرء أبرز تجربة إنسانية يقيد منها ، وطبقاً لما يزداد استخدham «الاعتراف» كنوع من القصص . و «الاعتراف» هو قبل كل شيء ، وسيلة للاحتفاظ بالماضي الذي يعتبر ضياعه أشد وقماً على الإنسان من نتيجة الاعتراف مهما كانت رهيبية قاسية . أما الأحداث ذاتها فتبدو عليها مسحة من الطابع القنوي ، ولهذا السبب بالذات ، وكما يرى «سيمينيون» ، فإن الجريمة لا تستدعي استغفاراً ولا عدالة ، وهي لا تتطلب من باب أولى جزاء ، ولكن الذي تستدعيه وتطلبه إنما هو زيادة الوعي وعقه قبل أي شيء آخر .

وتلور قصة «بوب الكبير» حول رجل انتحر بعد أن اتخذ الأهمية لكي يضمن على الانتحار صفة حادث عرضي وقع له أثناء صيد السمك . ولكن أحد الأصدقاء يتبع هذا اللغز : لماذا انتحر هذا الرجل المرح الذي ينعم بحياة زوجية سعيدة وبأصدقاء كثيرين ؟ ومن ثم يأخذ هذا اللغز في الوضوح تدريجاً ، حتى يستبين أن الرجل وقع فريسة لعدة مستعصية على الشفاء ، فأراد ، شفقة بزوجه التي لا تعرف شيئاً عن مرضه ، أن يقيها مرأى موته البطيء ، ولكنه بالرغم من نبل غرضه لم يفلح في أن يلعب دور القنار لكي يخفي عن غيره من الناس أشياء .

(١) "Le petit homme d'Archangelak".

الالتزام في الأدب المعاصر

بقلم الآنة هدى حبشة

ولعل أهم مقال يوضح هذه المشكلة الأدبية هو المقال الذي عني بدراسة الأدب الروسي ، لقد كان الأدب الروسي قبل ستالين بل وقبل الماركسية أدباً ملتزماً إذ اهتم تلسوى وستوفسكى وتشيفوف بالجمهور والحياة المعاصرة لهم . ولكن هذا الالتزام في الأدب اتخذ صورة أخرى مختلفة إبان حكم ستالين ، فقد كان الأدب في عصره مثل بقية موارد المجتمع مجتهداً لخدمة الوضع القائم ، فكان لذلك أدباً ضعيفاً متصنعاً دفع بمجلة موسكو الأدبية آخر الأمر إلى الاحتجاج على هذا الوضع ، فأنشأت المشكلة ، وانقسم المفكرون إلى مؤيدين ومعارضين وهذا الاختلاف يوضح المشكلة بأسرها ، فالفرقان ، وفقاً في واجب الكاتب نحو المجتمع ، ويكثران من الكلام عن الستالينية والماركسية واللينينية . ولكن أصحاب مجلة موسكو يؤكدون أن كل هذا لا يعنى لخدمة الأدب لسياسة معينة أو إلزام الكاتب بخدمة حزب معين مما قد يتعارض مع إحساساته وتجاربه الاجتماعية التي هي في الواقع الدافع الأول على الخلق . وبدأ الكتاب أنفسهم يحسون ذلك فعلاً فنجد إيليا أوزيرج يعرض لنا في روايته (ذويان الجليد) شخصية رسام حطم فنه بيده لرصوخه لرغبات جماعة من الإداريين ، ولم تنضج بعد نتائج ثورة الكتاب الروس على مفهوم الالتزام في الأدب بمعناه الضيق ، فهم في ثورتهم على الأدب الداعي قد أخذوا يدعون بنفس الطريقة لثورتهم هذه .

أما في أمريكا فالرغم من اختلاف الجو هناك عن الجو الروسي إلا أن الأدب الأمريكي أدب ملتزم

في السادس عشر من أغسطس سنة ١٩٥٧ أصدرت جريدة التيمس عدلاً خاصاً من الملحق الأدبي الأسبوعي ، يعتبر دليلاً شاملاً لا غنى لكل مهتم بالأدب المعاصر عن قراءته . والعدد عبارة عن مجموعة مقالات يبحث كل منها الاتجاهات الأدبية السائدة في كثيرة من بلاد العالم ، مع إيضاح هذا الاتجاه بذكر أمثلة لأهم ما ظهر في الإنتاج الأدبي بكل بلد على حدة . وتبدو أهمية هذا العدد أكثر ما تبدو في وجود منهج ثابت يعالج به الكتاب هذه الاتجاهات . منهج حدد في مقدمة العدد بهذه الكلمات : « إن الغرض من هذا العدد الخاص هو معرفة ما يتجه إليه الأدباء اليوم في إنتاجهم . وهل يسيرون في طريق خيالي بحثه أو أن ظروف الحياة اليوم قد دفعتهم إلى ضرورة إيجاد غاية اجتماعية يكون الفن بانيتها وفاهية يمكن الاستغناء عنها . » فهم إذن يستعرضون أدب البلاد المختلفة ويدرسون ثقافتها ويبحثون ظروفها الاجتماعية والسياسية . وهم إنما يريدون بهذا إيجاد جواب للمشكلة التي أثارها الدكتور طه حسين من ناحية ، والدكتوران لويس عوض وعبد الحميد يونس من ناحية أخرى على صفحات الجمهورية منذ أكثر من عام وهي : أيها أصدق ، الفن للفن ، أم الفن في سبيل الحياة ؟ وعلى حين كان الأساتذة الكبار يحاولون إيجاد حل للمشكلة ناظرين إليها نظرة فلسفية بحثه كان المشرفون على تحرير التيمس يحاولون إيجاد جواب مستمد من الموقف الذي اتخذته الكتاب فعلاً اليوم في أغلب بلاد العالم ، أي من الواقع الأدبي لحياتنا المعاصرة .

ونعود ثانية إلى أوروبا، إلى ألمانيا الشرقية بالذات . وأغلب كتاب هذه المنطقة ، الذين اختاروا الإقامة فيها بمحض إرادتهم ، يؤمنون بالفكرة الاشتراكية أكثر من إيمانهم بالرأسمالية ، وبالتالي يؤمنون بنظرية الأدب الملتزم . فموضوعات قصصهم تدور حول السنوات الأخيرة من تاريخ ألمانيا ، وتعالج مشاعر الشعب بطبقاته المختلفة إزاء النظام النازي . ومن الملاحظ أن الإنتاج الأدبي في ألمانيا الشرقية أخذ يضعف عما كان عليه في سنة ١٩٤٥ وما قبلها . ولعل ذلك راجع إلى تتغلل التزود الروسى ، ومهموم الالتزام الأدبى بمعناه الضيق .

كما أن أغلب كتاب الفترة السابقة على سنة ١٩٤٥ كانوا قد اضطروا للهجرة من ألمانيا بدافع كراهيتهم لنظام النازي . فأدى شوقهم وحنينهم إلى الوطن إلى ازدياد عراقتهم قوة كما أنهم كانوا يشعرون بمسئولية المحافظة على قيم وقيمهم الثقافية ، وكانوا يؤمنون بمستقبل أجيال لشعبهم . فكانت كتابات بريخت وأقرانه من أصحاب مدرسة التعبيرية ، فلما عادوا إلى ألمانيا استمروا في الكتابة — فليس أمام الكاتب إلا أن يكتب ، غير أن واقع الحياة الألمانية الاشتراكية اليوم أضعف من إيمان هؤلاء الكتاب بالحلم الذى كانوا يؤمنون به . ولا كان الكتاب الماركسيون لا يهتمون بالصيغة الفنية أساساً ، فلان ضعف إيمانهم بالموضوعات التى يعالجونها خفف من مستوى كتاباتهم . وأحسن التقاد الألمان بهذا الضعف ، ولكهم لم يعيروا عن سطخهم حتى سبقهم الروس أنفسهم وعلى رأسهم إليا إرنرج الذى أعلن يوماً أن مهمة الكاتب ليست مهمة تعليمية ، بل هى اعتراف وتسجيل لما يمر به من تجارب وأحاسيس ، وأن الصديق الفنى هو أساس الحكم الأول والأخير على قيمة العمل الفنى .

وليست ألمانيا الغربية أحسن حالا من ألمانيا الشرقية ، وإن كان الحال هنا عكس الحال هناك تماماً ، فيؤمن كتاب هذه المنطقة بنظرية الفن للفن ، ويقول الشاعر

فى كثير من الأحوال . فالأمريكيون كشعب ، لم يستقر بهم الحال بعد ، والأمريكي الواعي — على حد قول وليم بارت W. Barret يسائل نفسه دائماً (من أكون ؟) فالالتزام الذى نجده فى الإنتاج الأمريكى هو محاولة الإجابة على هذا السؤال ، ومحاولة تحديد الصفات الخاصة به دون غيره . أما الالتزام السياسى فلا نجده عند غالبية الكتاب الأمريكيين ، لذا يصعب على القارئ معرفة ميول همنجوى Hemingway أو فوكنر Faulkner أو شتاينبك John Steinbeck السياسية . إن وضحت ميول آرثر ميلر Miller فهذه حالة نادرة ، وقل من الأمريكيين من يتخذ هذا الموقف المحدد . والصفة الغالبة على المسرح والسينما والقصة هى صفة المروءة ، إذ تقوم موضوعاتها على خلق عالم جميل قوامه الحب والبطولة ، تمر حوادثه فى ماضى ساهر ، أو حاضر بهيج ، ومع ذلك فلنا نجد من أن لآخر لمحات من الواقع المر تتخلل هذا العالم المثالى . فى أفلام مثل (بدور الشر) أو (الرجل دى المنزع للذهبية) . كما نلاحظ فى كثير من الإنتاج الأدبى الأمريكى أن أقوى الشخصيات وأصدقها تعبيراً هى شخصيات الطبقة الدنيا ، كما يظهر ذلك فى قصص همنجوى وفوكنر وجيمس جوزر ونورمان ميلر . أما الغالبية من الكتاب الأمريكيين فليسوا ملتزمين وكل ما يكتبونه خاص بتجاربهم النفسية الشخصية البحتة ، وإن كانوا يبررون موقفهم هذا ، فيقول واحد منهم هو تينى ويليامز : « إن كل واحد منا محكوم عليه بالسجن الانفرادى داخل جلده ، والغائبة الفردية إن هى إلا صيغة سجين إلى سجين ، كل فى زنايته الخاصة حيث قدر له أن يحيا ما بقيت له الحياة » . وقد زاد انتشار هذا النوع من الأدب اليائس أخيراً — أدب « الجواهر الوحيدة » — وكان هذا النوع فى بدايته على يدى دوس باسوس Dos Passos وهمنجوى ثورة وتحدياً للوضع القائم ، فأصبح الآن مجرد يأس وعويل .

التاريخية التي تعالج الحوادث المعاصرة . والشعر هناك منتشر ويصل إلى قلوب الخاصة والعامة على السواء . والخاصية المشتركة بين كل شعراء النمسا هي إدراكهم الحى لالتزامهم نحو العصر والبلد الذى يعيشون فيه . وإن كانت أكبر شاعرات النمسا كريستين لافنت Christine Lavant تكاد تكون متصوفة ، ولا تذكر الحروب أو القنبلة الذرية فى أشعارها — كما يفعل كثير من كتاب النمسا — إلا أن الألم والوحدة والتشتت الاجتماعى الذى تحدثت عنه هو وليد هذا العصر دون غيره من العصور . ومشكلة القصة فى النمسا هي أن الكتاب الناشئين لا يجدون من يتلمذون عليه . فإن آخر كاتب نمسوى كبير هو هوفمانستال Hofmannsthal ، وكان يعيش فى عالم يختلف كل الاختلاف عن عالم كتاب اليوم . ومع ذلك فهناك بعض الكتاب الناشئين يمشون بمستقبل باهر . وكلهم يتكلم عن الحاضر والمجتمع الذى يحيط به . وليس بينهم كتاب يساريون بالمعنى الشهور ، ولكنهم يكتبون عن التجربة القاسية التى مروا بها . وهم يشعرون بالواقع النفسى للفرد أكثر من اهتمامهم بالحوادث ذاتها . نجد دوديرر Doderer — وهو بلا ريب أكبر قصاص يكتب بالألمانية اليوم — لا يهتم بالحوادث التى أدت إلى الحرب الأهلية سنة ١٩٣٤ ، بل يهتم بالحالة النفسية لشخصياته فى سنة ١٩٢٦ وما بعدها . وتعتبر إيطاليا أغنى هذه البلاد فى نهضتها الفنية ، وكتابها فى جملتهم يؤمنون بالالتزام ، فهم يتكلمون عن الحرب والصراع فى سبيل الحرية والإحساس بالكرامة ، وعن الفاشية والفروضى السياسية والمبادئ المختلفة ، وكان كل واحد منهم سيحل مشكلات المجتمع كلها بمفرده . وما زالت هناك طائفة من الشعراء الذين ينتمون إلى المدرسة الأدبية التى كانت قائمة على عهد الفاشية ؛ — Scuola Ermetica — وهى مدرسة آمنت بالفن للفن ، وبعيدت به عن السياسة والمجتمع ، حتى لا تجعل منه دعامة للفاشية . وهؤلاء الشعراء يستعملون اللفظ

جوتفريد بن Gottfried Benn : « إن الأعمال الفنية ظواهر طبيعية ليس لها أثر تاريخى ، ولا نتائج عملية . وهذه هي عظمتها » . وتوضح مذكرات الشاعر الفيلسوف إرنست يونجر Ernest Yönger خطوات انسحاب الشاعر من المجتمع ، وتبين الظروف التى دفعت به إلى الفرار نحو عالم خيالى ، فقد كان يونجر ضابطاً نازياً . وبدأ شعوره بالهجل يملأ نفسه ، فراح فى باريس يجمع الكتب النادرة ، ويفكر فى المعنى الرومى للأحلام . وما لحظ الكتاب الألمان إلى هذه النظريات إلا لفرط شعورهم بالذنب . فاستروا وراء فلسفة نيته ، وأغرقوا فى إغائهم بأرستقراطية الفكر . وتظهر هذه الأرستقراطية الفنية بصورة واضحة فى كتابات أوسكار لوركه Oskar Leorke وفيلهلم ليمان Wilhelm Lehman وكثير من صغار الشعراء . إنهم يستمدون صورههم الشعرية من التاريخ كله ، بلا تفرقه بين الحضارات المختلفة ، كما يستمدونها من الأساطير والأدب القديم . وكانهم لا يعيشون فى القرن العشرين . وقد أخذ شعورهم بالذنب صورة أخرى فى القصص ، فقد ألقوا تبعه النازية على ألمانيا كلها . وحل إليهم أنهم بذلك يبرئون أنفسهم من المسؤولية الفردية ، وهكذا أصبحوا غير صرحاء مع أنفسهم ، وهى حالة لا يمكن أن ينتج عنها أدب قوى . ولم يحاول مواجهة الموقف بشجاعة وصراحة غير هؤلاء الكتاب الذين اتخذوا موقفاً دينياً صريحاً . فلم يلجأوا إلى الرمزية التى نجدها فى كتابات هيرمان كازاك Herman Kasack وهيرمان هسه Herman Hesse وغيرهم ممن تأثروا بكتابات كمنكا Kafka وهذه الكتابات وإن كانت دائماً وأبداً تحوم حول المشكلات الحالية ، إلا أنها تتخذ من الأحلام والرموز إطاراً يجعل منها كابوساً يمكننا — إن أردنا — أن نرفض تصديقه بصورته تلك والخلاصة أن الأدب فى ألمانيا يمر بمحنة . أما فى النمسا فيؤمن كل كاتب بنظرية الأدب الملتزم ، ودليلنا على ذلك هو اهتمامهم بوضع الكتب

والصعوبات المادية التي تحيط بالمرح عادة على الوصول به إلى حالة التدهور الراهنة .

وكان الأدب في بولونيا ملتزماً دائماً ، وذلك لظروف السياسة العصبية التي مرت بها هذه البلاد . وكان الالتزام فيها مضمي صادراً عن إيمان الأدباء برسالتهم وعن وطنيتهم الصادقة . ثم جاء النفوذ الشيوعي الروسي ، فانحدر الأدب البولندي نتيجة للالتزام بمعناه الضيق جداً . وكان نتيجة فرض سياسة معينة على الأدباء أن امتنع كثير منهم عن الكتابة الخالقة ، فقامت حركة ناشطة لترجمة روائع الأدب العالمي . ولكتابة الروايات التاريخية . ولم يبدأ الأدب في التحرر إلا في السنوات الثلاث الأخيرة فقط .

وهكذا يعرض هذا العدد الخاص من جريدة « التيمس » الاتجاهات الأدبية للبلدان المختلفة محاولاً تفسيرها على ضوء الظروف السياسية والاجتماعية التي تمر بها . ويخرج من هذا العرض بأن فكرة الالتزام في الأدب قد أصبحت اليوم فكرة مقبولة لدى جميع الكتاب تقريباً ، وإن اختلف مفهومها وصورتها عند كل منهم . كما اتضح أن المهم هو أن يكون للكتاب موقف معين من الحياة ، وإن أعظم الكتاب هم أولئك الذين عاشوا الصراع الحالى ، واستطاعوا مع ذلك أن يحتفظوا بالرأى للمستقبل ، وأضعفهم هم أولئك الذين تجاهلوا وجود هذا الصراع ، أو الذين فهموه فهماً خاطئاً متعمداً . عبر أن هذا العرض لمشكلة الالتزام لن يحلها حلاً نهائياً ولقد حذر محررو العدد أنفسهم من ذلك ، فأقروا في المقدمة بأن الاهتمام إلى حل واحد بسيط يكاد يكون مستحيلاً ، وأضافوا قائلين : « ولكن لو أننا استطعنا أن نثير في القارئ بعض الأفكار الجديدة حول هذا الموضوع لكفنا ذلك » .

المنطق . ويمثلون الحضارة الأوروبية المتمدينة . وبجانب هذه المدرسة توجد مدرسة شعرية حديثة ، تستعمل الأنفاظ العامية ، واللهجات المختلفة لتعبر عن الحياة اليومية . وأشهر شعراء هذه المدرسة بيير ياولوبا بازوليني Pier Paolo Pasolini الذى يحاول أن يكتب شعراً غنائياً ذا مضمون اجتماعي . ونجد الظاهرة نفسها في القصص . فهناك القصص الواقعي كما يكتبه مورافيا Moravia وشيزار بافيس Cesare Pavese ، وهناك القصص المنمق غير الشعبي الذى يهتم بالأسلوب والتعبير الذاتى واللغة أكثر من اهتمامه بالاجتماع . وبمجل الكتاب الناشئون نحو الواقعية ، كما يهتمون بالصراع السياسى بصورة أوضح وأقوى مما نجده عند مورافيا ومدرسته .

أما في إسبانيا ، فقد نفى أغلب الكتاب أبدىهم من مشكلات بلادهم الاجتماعية والسياسية والفكرية . وكان ذلك إلى حد ما نتيجة للرقابة الصارمة ، ولقلة عدد القراء ، ولكن ما زالت هناك قلة من الكتاب تعالج الموضوعات الحيوية بالنسبة إلى المجتمع . وبما اضطرت هذه الفئة إلى أن تلجأ إلى الموضوعية البحتة ، ولما كان عدد القراء قليلاً ، فقد حاول الكتاب أن يستميلوا الشعب إليهم بأن اتجهوا إلى الموضوعات الشعبية . وإذا كانت الحال كذلك في القصة فما بالك بالشعر . كان الشعراء في إسبانيا يهتمون أولاً بالثقافة والوزن والشكل الخارجى للقصيدة ، ولكن سرعان ما تسلل الشعر الفرنسى عبر الحدود ، ففتح للإسبان باباً جديداً ، وبدأت كتابتهم تدور حول موضوعات حيوية بالنسبة إليهم . وبخاصة أن الرقابة تركت الشعر حراً لقلّة عدد قرائه وبعده عن الجماهير ، ففتحت إسبانيا بخاصة وحاضرها ومستقبلها في أشعارهم . أما المسرح فهو في حال انحلال تكاد تكون تامة . فقد تعاونت الرقابة ، وجهل الجمهور والنقاد على السواء ،

وظيفة النقد الأدبي

ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي

عن الشاعر توماس إليوت

التحجج المجرد مسألة هي في الحقيقة بعيدة كل البعد عن التجريد ، يتضمن أحدهما الآخر . فالناقد الذي يظل دائماً جديراً بالقراءة هو الذي سأل نفسه هذين السؤالين . ولو أنه بالطبع لم يستطع أن يجيب عنهما الإجابة الكاملة . فأرسل في نظري عينتنا ، عن طريق ما وصل إلينا من كتاباته عن الشعر عامة ، على تلويح كتاب المأساة عند اليونانيين . كذلك وجد كولدرج نفسه في دفاعه عن شعر وردزورت ينشئ إلى قضايا عامة عن الشعر ذات قيمة كبرى كما أن الكلام الذي قاله وردزورت أثناء تفسيره لشعره عن طبيعة الشعر عامة ، رغم ما فيه من مساعدة له علاقة بالشعر أهم بكثير مما كان يتصور . ويقول ريتشاردز وهو آخرى الناس بهذا الموضوع : إن الذي يتحتم توفره في النقد العلمي هو « معرفة الشعر معرفة عاطفية ، وفي الوقت عينه : القدرة على التحليل السيكلوجي التريه » . حقيقة أن ريتشاردز ، شأنه شأن أى ناقد جاد للشعر ، مفكر أخلاق جاد . ولكنى - مع أننى لا أستطيع أن أقبل نظريته في الأخلاق التي يسميها بنظرية القيمة . أو على الأصح لا أستطيع أن أقبل أية نظرية خلقية تقوم على أسس سيكلوجية فردية بحتة مثل نظريته - أقول : إن النظرية السيكلوجية التي كونها عن التجربة الشعرية هي في الواقع تقوم على أساس تجربته الخاصة في الشعر ، مثلها في ذلك مثل نظريته في القيمة التي تقوم على أساس نظريته السيكلوجية العامة . من الجائز إذن أن لا يقبل المرء النتائج الفلسفية التي

إننى أفترض أن النقد الأدبي هو ذلك الباب من أبواب الفكر الذي يحاول : إما أن يكشف ماهية الشعر وفائدته ، والحاجات التي يسدها ، والأسباب التي تدعو إلى كتابته ، وإلى قراءته أو تلاوته ، وإما أن يحدد قيمة قصائد معينة ، مفترضاً في ذلك ، سواء عن وعي أو عن غير وعي ، معرفتنا بهذه الأمور .

هذه على الأقل هي الأهداف المتفق على نسبتها إلى النقد ، ولو أنه قد يكون للنقد الجيد أهداف أخرى غيرها . وطبعاً لا يوفق النقاد أبدأ إلى اكتشاف ماهية الشعر . بمعنى أنه لا يصل أبداً إلى تعريف كاف له . وحتى لو أمكننا الوصول إلى مثل هذا التعريف فلست أعلم في أى شيء سيفيدنا . كذلك لا يستطيع النقد أبداً أن يصل إلى تقويم نهائي لقصيدة من القصائد . ومع ذلك فن الوجهة النظرية نجد أن ميدان النقد يقع بين هذين الحدين ، أولهما : محاولة الإجابة عن السؤال : ما هو الشعر ؟ وثانيهما : محاولة الإجابة عن السؤال : هل هذه القصيدة جيدة ؟ وإن يكفيننا أى مقدار من البراعة النظرية وحدها لكي نستطيع الإجابة عن السؤال الثاني ، ذلك لأنه لا قيمة لأية نظرية في النقد لا تقوم على أساس من التجربة المباشرة للشعر الجيد . كذلك نشاهد أن تجربتنا المباشرة للشعر تتضمن بدورها قيامنا إلى حد بعيد بتكوين أحكام عامة عنه .

إذن فهذان السؤالان ، اللذان صغتاهما فيهما على هذا

الجيدة واستبعاد القصيدة الرديئة ، وأكثر معايير النقد صرامة ودقة هو القدرة على اختيار القصيدة الجيدة الجيدة ، أى القدرة على الاستجابة السليمة لموقف جديد حقاً . وليست تجربة الشعر حيناً تنمو وتتطور في الشخص الناضج نفسه مجرد مجموع تجاربه للقصاصد الجيدة ، إذ تستلزم الثقافة الشعرية تنسيق هذه التجارب . ولا يولد أحد بذوق سليم وقدرة على التمييز معصومة من الخطأ ، كما أن مثل هذا الذوق وهذه القدرة لا يكتسبها أحد فجأة بمجرد بلوغه سن النضج أو بعدها . بل إنه من المحتمل عادة أن الشخص ذا التجربة المحدودة تخدعه السلع الزائفة أو المصيبة . ولكم رأينا من أجيال القراء غير المتوربين الذين يمدحهم الزائف أو المصيب من الشعر في عصرهم فيفضلونه على الشعر الصادق الجيد ، لأنه أسهل تناولاً ومثيلاً منه . ومع ذلك فلأن أعتقد أن ثمة عدداً كبيراً من الناس لم قدرة فطرية على الاستمتاع ببعض الشعر الجيد ، ولو أنه ليس في نيتي الآن أن أحدد مقدار هذه القدرة ، أو الدرجات التي يمكننا أن نقسمها إليها على نحو مفيد . ولكن الشيء الذي لا شك فيه هو أن القارئ الشاذ وحده هو الذي يبدأ تصنيف تجاربه بمرور الزمن ويقارن بعضها ببعضها الآخر ، ويرى التجربة الواحدة في ضوء التجارب الأخرى ، والقارئ الشاذ وحده هو الذي يصبح في إمكانه أن يفهم كل تجربة فهماً أدق ، كلما زادت تجاربه الشعرية . في حالة هذا القارئ نشاهد أن عنصر المتعة في التجربة قد نما وتتطور فصار تلوقاً وتقديراً ، وبهذه العملية أضيف عامل فكري إلى الانفعال الأصل الحاد .

والمرحلة الثانية لفهمنا للشعر إذن تأتي عندما لا نكتفي بمجرد الاختيار والاستبعاد ، ولكن عندما نسق ما نختاره من القصائد . بل إنه يمكننا أن نتحدث عن مرحلة ثالثة نقوم فيها بإعادة تنسيق تجاربنا فنشكلها على نحو جديد . في هذه المرحلة يقابل الشخص المثقف ثقافة

يصل إليها رتشاردز ، إلا أن ذلك لا يمنعه من أن يؤمن — كما أؤمن أنا — بسلامة خرق هذا الناقد وبقدرته على التمييز في الشعر . أما إذا انعدمت ثقة المرء في قدرة الناقد على تمييز القصيدة الجيدة من الرديئة فلن يصبح لصحة نظرياته قيمة تذكر . فلابد للناقد أولاً من أن يحس بالمتعة التي تولدها قراءة القصيدة الجيدة ، ولابد له من أن يتفهم بسلامة ذوقه . وذلك قبل أن يتمكن من تحليل هذه المتعة ودراسة عملية لتلوقه للقصيدة . فالمتعة التي يجدها المرء في قصيدة رديئة ظناً منه أنها جيدة ، تجربة تختلف اختلافاً شامساً عن المتعة التي يجربها المرء حيناً يقرأ قصيدة جيدة حقاً .

ونحن نتوقع من الناقد النظري أن يكون قادراً على تمييز القصيدة الجيدة حين يراها . ومع ذلك فليس في مقدور من يميز القصيدة الجيدة أن يفسر لنا دائماً سر جودتها . فتجربة الشعر كثيرها من التجارب لا يمكن ترجمتها ترجمة كاملة إلى ألفاظ . وكما يقول رتشاردز : « ليس المهم ما نقوله للقصيدة ، بل المهم دائماً هو القصيدة ذاتها » . ونحن نعلم أن بعض الذين تعوزهم طلاقة التعبير ، والذين يعجزون عن تفسير سبب إعجابهم بقصيدة من القصائد ، قد يكونون أعمق إحساساً وأدق تمييزاً من أولئك الذين يستطيعون بسهولة أن يثرخوا عن هذه القصيدة . هذا فضلاً عن أنه يجب علينا أن نتذكر أن الشعر لا يكتب لكي يصبح مجرد موضوع للحديث . حتى أن أروع النقاد ليس في وسعهم في نهاية الأمر إلا أن يثيروا إلى الشعر ذاته ، لأن الشعر وحده هو الذي يبدو لهم حقيقياً هاماً . ولكن رغم كل هذه الاعتبارات فإن حديثنا عن الشعر هو جزء من تجربتنا له أو قل : إنه امتداد لهذه التجربة . وكما أن إبداع الشعر يحتاج إلى قدر كبير من التفكير فلا بأس من أن نبدل قلداً كبيراً من التفكير أيضاً لأجل دراسته .

إن أساس النقد هو القدرة على اختيار القصيدة

الشعر ؟ في ذاته تسليم بوظيفة النقد . . .

إننا قد نتعلم الشيء الكثير عن النقد ، وعن الشعر ، عن طريق دراستنا لتاريخ النقد ، وذلك إن لم نعتبر تاريخ النقد مجرد ثبت من أفكار متعاقبة تخيلها الناس عن الشعر ، بل دراسته بوصفه في أساسه عملية تناسق وتكيف بين الشعر من ناحية وبين العالم الذي يكتب فيه ولأجله من ناحية أخرى . حينئذ يمكننا أولاً أن نتعلم شيئاً عن الشعر بمجرد دراستنا لتلك الآراء التي كونها الناس عن الشعر جيلاً بعد جيل ، وذلك دون أن نخرج بتلك النتيجة العقيمة التي تقول : إنه لا توجد حقيقة ثابتة يمكن قولها عن الشعر ، بل ثمة فقط آراء تتغير من وقت إلى آخر . وعن طريق دراستنا للنقد بوصفه عملية تنسيق ، بدلاً من كونه مجموعة من التخمينات العشوائية المتلاحقة .

لقد نتمكن من الوصول إلى بعض النتائج فيما يتعلق بما هو مخطئ ثابت في الشعر ، وما هو تعبير عن روح عصر من العصور فحسب . وقد بعيننا اكتشافنا للعوامل التي تتغير ومعرضنا لكيفية تغيرها ، والأسباب التي تؤدي إلى تغيرها على إدراك العوامل الأخرى التي تظل ثابتة لا تتغير . وعن طريق بحثنا في المشكلات التي ظن الناس في كل عصر من العصور أنها مشكلات هامة حيوية ، وعن طريق دراستنا لأوجه الشبه والاختلاف بين هذه المشكلات في العصور المختلفة ، ربما نستطيع أن نتحرر بعض الشيء من قيودنا نحن ، ونتخلص من بعض الأحكام المبسرة الشائعة في عصرنا .

شعرية قصيدة حديثة جديدة ، فيضطر حينئذ إلى إعادة تنسيق تجاربه السابقة ، وبذلك ينشأ في نفسه نسق جديد للشعر .

وهذا النسق أو النظام الذي نكوته في عقولنا ، نتيجة لقراءتنا الشعر الذي نستمتع به ، هو ضرب من الإجابة التي يجدها كل منا لنفسه عن السؤال : ما هو الشعر ؟ فنحن نصل إلى ماهية الشعر في المرحلة الأولى عن طريق قراءتنا له واستمتاعنا ببعض ما نقرأ . وفي المرحلة التالية لذلك ندرك أوجه الشبه والتباين بين ما نقرأه لأول مرة وبين ما سبق لنا الاستمتاع به ، فيزيد هذا الإدراك من متعتنا .

نحن ندرك إذن ما هو الشعر — إن كنا نستطيع أن ندرك ذلك على الإطلاق — عن طريق قراءتنا له . ولو أن بعضهم قد يعترض على ذلك قائلًا : إننا ، كالمقدورنا تمييز الشعر في حالات خاصة . لو لم يكن لدينا فكرة فطرية عن الشعر بوصفه عام . ولكن مهما يكن من شيء فالسؤال « ما هو الشعر ؟ » ينشأ بطريقة طبيعية نتيجة لتجربتنا قصائد معينة . ومع أننا نعرف بأن عدد ما هو جدير بالقراءة من الكتب ، التي ألفت في يدان النقد خلال تاريخ الإنسانية الطويل ، ضئيل جداً إذا ما قارنا النقد بغيره من أوجه النشاط الفكري ، فإن النقد فيما يبدو — شأنه شأن أي نشاط فلسفي — لا مفر منه ، وليس بحاجة إلى تبرير . فجرد تساؤلنا « ما هو



الفصول الإسلامية في الأندلس

بقلم الدكتور السيد محمود عبد العزيز سالم

بخصوصيته ، وقمع بعضهم بعض بقوة حيلته ، واستمال قلوب رعيته بقصص سياسته ، حتى انقاد له عصبهم وذل له أيهم ، فاستول فيها على أربكته : ملكاً على قطيعته ، قاهراً لأعدائه ، حامياً لذماره ، مانعاً لحوزته ، خالطاً الرغبة إليه بالرهبة منه ، إن ذلك هو الفتي كل الفتي لا يكذب مادحة ! (١)

وما كاد عبد الرحمن الداخل يستقر بقرطبة ، ويستقيم أمره بها حتى بنى المسجد الجامع والقصر بقرطبة ، وأتفق فيه ثمانين ألف دينار . ومنذ ذلك العهد بدأ فن العمارة يتلمس طريقه في الأبنية الدينية والمدنية ، وجامع قرطبة شاهد صدق على هذه الحركة الكبرى في البناء والتشييد ، إذ يشف عن مثل من أروع أمثلة العمارة الإسلامية بل العالمية في العصر الوسيط : ذلك أن عناصره المعمارية والزخرفية تؤلف البذور الأولى للفن الأندلسي المغربي ، وقد أمتدت زخارفه تشع في المشرق والمغرب ، فأثرت في الزخرفة المسيحية والإسلامية على حد سواء ، وأوجت قبابه القاعة على هياكل بنائية من الفصول المتقاطعة ابتكار القباب القوطية ، التي انتشرت في العصر الأوربي الوسيط .

هذا هو العصر الأموي الذي نبت فيه الفن الإسلامي بالأندلس ، وما لبث أن ترعرع في العصور التالية حتى وصل إلى خروقة نضارته في عصر بني نصر ، ثم هاجر هذا الفن إلى المغرب بعد أن طرد من بلاده التي ولد فيها

ما كاد المسلمون يوطنون أقدامهم في الأندلس بعد الفتح ، ويخضعون هذه البلاد لسلطان الخلافة الأموية بدمشق - حتى انبعث بينهم الصراع القبلي الذي كان كامناً في نفوسهم ، وأصبحت الأندلس في عهد الولاة التابعين لخلافة دمشق مسرحاً للفتن والقوضى ومرعاً خصباً للاضطراب مدة ثلاث وأربعين سنة . وقد افتتح هذا العهد البغيض بمقتل الأمير عبد العزيز بن موسى ، وكان أبوه موسى بن نصير فاتح الأندلس قد استخلفه عليها بعد أن قفل إلى المشرق سنة ٩٥ للهجرة (٧١٣ م) ، وانتهى بتغلب الأمير عبد الرحمن بن معاوية المروني المعروف بعبد الرحمن الداخل على سريتر الملك بقرطبة سنة ١٣٨ هـ (٧٥٥ م) .

ثم بدأ عصر بني أمية في الأندلس ويعتبر امتداداً لعصرهم في المشرق . ومؤسس هذه الأسرة في الأندلس هو عبد الرحمن بن معاوية بن هشام الذي استطاع أن يفر إلى المغرب الأقصى ، ويعبر الزقاق (١) إلى الأندلس ، واستطاع بفضل ما أوتي من المنة أن يؤسس ملكاً بعد فاته ، وقد قال عنه أبو جعفر المنصور عدوه اللدود : « لا تعجبوا لامتناد أمرنا مع طول مراسه وقوة أسبابه ، فالشان في أمر فتي قرش الأحوزي القذ في جميع شؤنه ، وعلمه لأهله ونشبه ، وتسلية عن جميع ذلك ببعد مراقى همته ومضاء عزيمته ، حتى قذف نفسه في لجج الممالك لابتناء مجده ، فاقترحم جزيرة شاسعة المجل ، نائية المطمع ، عصبية الجند ، ضرب بين جندنا

(١) المقري : « فتح الطيب من غنى الأندلس للطبيب » تحقيق

محمد الدين عبد الحميد ج ١ ص ٣١٠ .

(١) هكذا يسمى العرب مضيق جبل طارق .

العمد ونضار الخشب وخالص النحاس وصافي الحديد والرصاص بيع الإديار» (١).

وكذلك كان أمر قصور الزهراء التي شرع الخليفة عبد الرحمن الناصر في بنائها عام ٣٢٥ هـ (٩٣٦) ، إذ هدمه البربر في ٢٣ من ربيع الأول سنة ٤٠١ (٤ من نوفمبر سنة ١٠١٠ م) ، وذبحوا حاميتها . ويرى ابن أبي زرع كيف تهدمت قصور الموحدين بمراكش بعد انقضاء سلطانهم (٢).

ويغلب على الظن في أسباب تخريب هذه القصور أن الإسلام يستهجن لإضفاء معنى الأزالة على البناء ، فاللوم لله فقط ، وبناء قصور لها صفة الخلوة أمر خارج عن الدين الإسلامي ، ويشف عن تحد للألوهية . وكان رجال الدين يترصدون الملوك ، وينتقدون كل أعمالهم . وكان عبد الرحمن الناصر كلفاً بعمارة القصور عملاً بقوله :

«مملوك إذا أرادوا ذكرها

بهم يهضمهم فيالسن البنيان

أو ما يرى المرمين كم بقيا وكم

ملك محصاه حوادث الأزمان ؟

إن البناء إذا تعاطم قلده

أضحى يدل على عظيم الشأن» (٣)

وكان يلقي من زجر القاضي منتر بن سعيد البلوطي وتأنيبه ما يجعله يبكي ، وقد قال له يوماً : « فتاع الدنيا قليل ، والآخرة خير لمن اتقى ، وهي دار القرار ومكان الجزاء » . ومضى في ذم تشييد البنيان والاستغراق في زخرفته والإسراف في الإتفاق عليه بكل كلام جزل وقول فصل .

وكان يحزنه فجأة الموت ، ويدعوه إلى الزهد في

(١) ابن إسحاق للشتري في «الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة»
القسم الأول - المجلد الثاني ، القاهرة عام ١٩٤٢ ص ١١١ - ١١٢ .

(٢) ابن أبي زرع : «روض التفرط» ج ٢ ص ١١٠ .

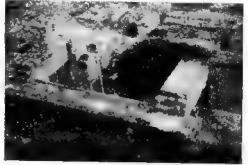
(٣) «نوح الطيب» ج ٢ ص ١١٠ .

على أثر الاسترداد المسيحي ، وقدر له أن يقضى فيه البقية الباقية من حياته حتى نصب معينه ، وذبل عوده ، وقضى عليه بالفناء ! .

ولا نود أن نطيل الحديث عن هذا الفن ، وإنما قصدنا أن ندرس منه ناحية جذيرة بالبحث هي القصور التي بناتها الخلفاء والملوك المسلمون في إسبانيا في عهد بني أمية ، وفي عهد ملوك الطوائف الذين ورثوا ملك الأمازيغ . ثم في عهد دولتي البربر المرابطين والموحدين ، وفي عهد بني نصر الذين اختتم بهم الإسلام حكمه في الأندلس . وكان الأمراء والخلفاء يشيدون قصور الحكم يجوار المساجد الجامعة ، وكانوا يطلقون عليها اسم « دور الإمارة » . على أنهم كانوا يلتصمون الراحة في بعض الأحيان ، فكانوا يعمدون إلى بناء قصور للراحة واللهو بعيداً عن الحاضرة ، ليتمكنوا من الاستغراق في الترف ، والاستئمان إلى حياة اللهو والتعميم التي لا تنجح لهم في مقر الحكم بالحاضرة . وكانت هذه القصور تتحد مطهرات عرانياً شديد الشبه بالمدن الصغيرة ، فقد كانت تتألف من قصور الأمير وأفراد حاشيته وخاصته ، ومن متنزعات ومحال للوحش فسيحة ومسارح للطيور مظلة الشباك وأسواق وحامات وفنادق ودور للصناعة ومساجد وغير ذلك . غير أن حياة هذه المدن الملكية كانت موقوتة ، فما أسرع ما كانت تنشب وتسلب على أثر سقوط الأسرة الحاكمة ، كما حدث في قرطبة عندما تدعى سلطان الخلافة القرطبية ، فعم النهب والسلب ، وفي ذلك يقول ابن حيان : « ... وانكسر بإثر وفاته ابن باشة هدام القصور ومبوء المعمور ، وكان من التبعج في اللوم ، والالتحاق للشوم . مع دناءة الأصل والفرع وتنكب السداد ، وتقتل الفساد على شبح عظيم ، بيده بادت قصور بني أمية الرفيعة ، ودرست آثارهم البديعة ، وحطت أعلامهم المنيرة ، قدمه بن السقاء مدبر قرطبة لجمع آلات ما تهدم من القصور المعطلة ، فاضتدي عليها أعظم آفة ، وبيع آلاتها من المرمر ومثنى



بقايا قصر الخلافة بمدينة الزهراء



بقايا من قصور الزهراء

الشام الأثرية لديه . وما زالت بعض آثار هذا القصر قائمة حتى وقتنا هذا .

وعندما ولي الأمير عبد الرحمن بن محمد الإمارة عام ٩١٢ م تلقب بألقاب الخلافة عام ٩٣٢ لما الثالث أمر الخلافة بالمشرق ، واستبد مولى الترك على بنى العباس ، وبلغه أن المعتز قتل مؤسس المظفر مولاه سنة سبع عشرة وثلثمائة (٩٢٩ م) ، فتلقب بألقاب الخلافة ليحيى للخلافة ما كان لها من هبة . فلما استفضل أمره ، ونالت الأندلس على يديه من العهد الرقيق والازدهار ما نالته حتى بلغت مستوى من الرخاء والثراء لم تبلغه الأمم الأخرى - رأى أن يبني له قصراً يليق ببلال الخلافة وبهاشما ، فبنى مدينة الزهراء على بعد خمسة أميال تقريباً غرب قرطبة على سفح جبل العروس .

ولقد أمدتنا المدونات التاريخية العربية بمعلومات قيمة عن بناء هذه المدينة الخلافية وعن الفترة القصيرة التي ازدهرت فيها ، وعم بها الرخاء ، ثم عن الأسباب التي أدت بها إلى الزوال ، فالتحدرت سريعاً إلى القبر ، وكانت ما تزال في مقتبل عمرها ، ويروي المؤرخون قصة بناء هذه المدينة فيها يشبه الأساطير ، ويعززون تسميتها هكذا إلى جارية أغرم بها عبد الرحمن الناصر واسمها زهراء ، ويعلمون ذلك بوجود تماثيلها على أحد أبواب

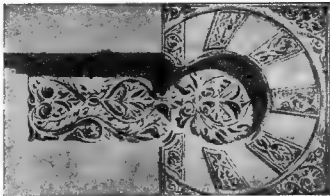
هذه الدار الفانية ، ويحضره على اعتزالها والرفض لها ، والندب إلى الإعراض ، عنها والاقصاء عن طلب اللذات ونهى النفس عن اتباع هواها . وكان الخليفة في كل مرة يضحج بالبكاء ، ويندم على ما سلف له من فرطه (١) .

° ° °

قصور بنى أمية بقرطبة :

ما كاد الأمير عبد الرحمن بن معاوية يستقر بقرطبة ، وشيبت قدمه في الملك - حتى عمد إلى تجديد ما طمس لبنى أمية بالمشرق من معالم الخلافة وآثارها ، فبنى الجامع بقرطبة ، وبنى مساجد أخرى ، كما أدار السور بقرطبة بعد أن هدمه السمع بن مالك الخولاني صاحب الأندلس ، واستعمل حجره في ترميم قنطرة قرطبة بأمر الخليفة عمر بن عبد العزيز عام ١٠١ هـ (٧١٩) .

وقد شيد بنو أمية قصر الدمشق بقرطبة ، وهو قصر شيدوه بالصفايح والعمد ، وأبدع بناؤه وتمتحت ساحاته وفناؤه ، وحكوا به قصرهم بالمشرق ، كما بنى الأمير عبد الرحمن الداخل منية الرصافة شمال قرطبة لترمه وسكنه أكثر أوقاته ، فاتخذ بها قصراً حسناً ودحا جناحاً واسعة ، ونقل إليه غرائب الفروس وأكارم الشجر من كل ناحية ، وسماه باسم رصافة . بنده هشام بأرض



تصميمات ارضيات أجزاء من وزارة قصر الطلبة

المدينة . والقارئ أن يطالع تلك القصة في كتب التاريخ^(١) .

وحسبنا أن نذكر هنا أنه شيد بها قصوراً كثيرة: منها، قصر المؤنس ، وقصر الخلافة ، وقصر الزهراء ، وكانت أسقف هذه القصور من القراميد الملذبة ، وعندما من الرخام والمرمر ، وجدرانها مكنسة بلوحات الرخام المذهبة والفسيفساء .

وقد بالغ مؤرخو العرب في وصف روائع تلك القصور وما احتوته من مظاهر الترف والثراء ، مما لا يمكن أن يصدق العقل ولا المنطق ، غير أن ما أسفرت عنه الحفريات أثبت بصورة قاطعة صدق هذا الوصف ، فكشفت عن قطع من أجل ما أبدعه فن النحت في الرخام والجص والحجر في الأندلس في العصر الوسيط . ولم يتم بناء مدينة الزهراء في عهد عبد الرحمن الناصر ، فأتمها ابنه الحكم المستنصر من بعده عام ٩٧٦ م . وظلت الزهراء في ازدهار حتى ظهرت مدينة الزاهرة في الوجود ، وهي مدينة بناها المنصور بن أبي حامر سنة ٣٦٨ هـ (٩٧٨)^(٢) غير بعيد من قرطبة ، فأصبحت منافسة للزهراء . وأقبل عام ٤٠١ هـ (١٠١٠ م) فكان مؤذناً بالانهيار .

(١) انظر حل الأعصر كتاب «فتح الطيب» ج ٢ صفحات ٦٥-١٠٣، ١٠٥-١٠٠، وابن خلكان في كتابه «فيات الأعيان» ج ٢ ص ٢٩-٣٠ .

(٢) بناها محمد بن أبي حامر على نهر قرطبة ، وتجمع في تخطيطها ، وبالغ في رفع أسوارها ، فاقامت المدينة ، وصارت كاملة بعد عامين . وفي سنة ٣٧٠ هـ (٩٨٠ م) انتقل إليها المنصور ، واتخذ فيها الدواوين ، وبنى كبار قواده ورجال حاشيته بها عظيم الدور ، وشاعرت القصور . وقامت بها الأسواق، وكثرت الأبقار . وبطل ابن أبي حامر قصر الخليفة بالزهراء ، وصورة بمنزل من سامه ، ورد باب قصره عليه . وكان لابن أبي حامر بالزهراء قصر رائع يعرف بالدارمية يفرق قصور الزهراء في عظمتهم وبجمالهم ، وغرقت الزاهرة بعد وفاة المنصور ، وبقيت كأس الدمار ، وبطلت منها الدنوت الملكية والمناير ، وتلاشى أمرها ، وأضمت تماماً فصنعاً .

إذ حاجتها حشود البربر في ٤ من نوفمبر سنة ١٠١٠ ، واتحتموها عنوة ، وتبع ذلك مذبحه دامية قصفوا فيها على حامية المدينة ، وقتلوا الرجال والنساء والأطفال ، ونهبوا الدور والقصور ، وأوعز إليهم سليمان المستعين بإضرام التيران في المدينة ، حتى أصبحت أثراً بعد عين !

صارت الزهراء أكوام خرائب ، وتلال أطلال ، وكانت جدرانها الخربة ما تزال قائمة في عهد الشريف الإدريسي ، ولم يخطئ أحد الكتاب في تسميتها «بومى العربية»

وقد تنوعت عن روائع هذه المدينة روايات ساقها المؤرخون والجغرافيون العرب والإسبان اللذين بهرتهم روائعها الفنية . واحتذبت أكوام الخرائب والارتفاعات التي كانت تضم في أحشائها بقايا قصور الزهراء اهتمام رجال الآثار في العصر الحديث بعد أن ظلت حتى مطلع القرن الماضي محاجر غنية تستخرج منها الأحجار وتيجان الأعمدة لترين دور قرطبة وإشبيلية ، ثم عمد المهندس الأنري فيلاسكيت بوسكو إلى إجراء أول حفائر علمية بها . وكان أول ما أسفر عنه البحث هو الكشف عن الفاصل بين المدرج العلوي والأوسط ، كما أسفرت عن كشف كيات هائلة من الخزف ذي البريق المعدني وقطع كثيرة من الزجاج ، ثم كشف عن آثار أحد تلك القصور ، وظن فيلاسكيت بوسكو أنه قصر الخلافة^(١) على حين ثبت فيما بعد أن ما اكتشفه لا يعدو أن يكون جزءاً من قصر الحكم المستنصر بدليل ما نقرؤه على بعض تيجان الأعمدة .

ثم تنابت الحفائر العلمية على أيدي كبار رجال الآثار مثل دون فيليث هرانديث ودون رافاييل كاستخون ، فأسفرت عن اكتشاف آثار قصر من قصور الناصر



بعض زخارف الزهراء

تيجان الأعمدة وطونقها وقواعدها وبعض اللوحات الحجرية عن فن رفيع في الحفر الغائر في الحجر والرخام ، وينحوا هذا الفن في أسلوبه نحو التقاليد البيزنطية حين ينساب الحفر إلى عمق كبير مما يؤدي إلى إحساس الزخرفة نوعاً من التباين الحاد بين الظل والقوة ، ومعظم التيجان من الطراز الكورنثي والطرز المركب ، وكانت قواعد الأعمدة من الرخام الناصع البياض .

القصور في عصر ملوك الطوائف :

انتشر سلك الخلافة الأموية في ١٠١٠ م ، و تبع ذلك قيام عدد من الدويلات المستقلة في جميع أنحاء الأندلس ، وانتزى الأمراء والرؤساء من البربر والعرب والمولى بالبلاد ، واقتسموا خطتها ، وتقلب بعضهم على

سنة ١٩٤٣^(١) ، وهي آثار غنية بالزخارف المحفورة في الحجر والرخام . وقد نسبت هذه الآثار إلى عبد الرحمن الناصر لوجود اسمه منقوشاً على تاجين صغيرين فيه . وما زالت الحفائر الأثرية جارية حتى وقتنا هذا . وما يزال دون فيليث هرناندث يتابع بحوثة الأثرية وترميماته لقصر الناصر ، فاستطاع أن يعيده إلى صورته الأولى ، كما استطاع أن يكسو جدرانها بالقطع الحجرية التي كانت مدفونة في الأطلال ، بعد أن لصقها فيما بينها مراصياً في ذلك تناسب الزخارف وتناسقها .

ويمكننا أن نستنتج مما أسفر عنه البحث الأثرى أن قصور هذه المدينة نوعان :

الأول - الدار التي تقوم على فراغ مركزي هو الصحن الذي تتوزع حوله كل الغرف ، كما سبق أن عرفنا ذلك في مقالنا السابق^(٢) .

الآخر - هو القصر الذي يتألف من بلاطات متوازية تفصلها فيما بينها أعمدة تقوم عليها عقود كما هو الحال في المساجد الأندلسية^(٣) . وقد اتبع في هذا النوع نظام القصور الفارسية .

كما أسفر البحث الأثرى عن كشف الموقع الذي كان يشغله جامع الزهراء ، وأغلب أراضيها المبالس والقاعات التي تتألف منها القصور مكسو بقواميد الآجر المرصعة بالأحجار وقطع الآجر الحمراء في أشكال هندسية غاية في الروعة والجمال ، وتكشف

(١) انظر كاستيجون

Rafael Castejon : Excavaciones del plan nacional en Medina Azahara (cordoba). Campana de 1943, Madrid 1943.

وانظر كذلك مقاله

Nuevas excavaciones en Medina al-Zahara;
El Salon de 'Abd er-Rahman III, Al-Andalus, 1945, pp. 147-154.

(٢) « التخطيط والعمارة في العصور الإسلامية الوسطى » ،
المجلة « البلد التاسع سبتمبر ١٩٥٧ » ، كتاب .

Elie Lambert : Les mosquées de type andalou en (٣)
Espagne et en Afrique du Nord, Al-Andalus, vol. XIV, fasc. 2, 1949. pp. 273-291.

الاسترداد الإسباني زحفاً حثيثاً على حين استغرق ملوك الطوائف في الملاذ ، وعكفوا على اللهو ، واستناموا لحياة الترف ومظاهر الرقة التي كانت تنعم بهما الأندلس في ذلك العهد ، ولاذوا بالجزريات لألفونسو السادس انتقاء لشره ورغبة في خطب سلمه ومرصاته ، حتى ظهر يوسف ابن تاشفين أمير المسلمين في المغرب ، وتعلقت آمال الأندلس بنجده بعد أن ضايقهم ألفونسو في طلب الجزية . فعبر ابن تاشفين الزقاق إلى الأندلس ، والتقت جيوشه وجيوش قشتالة في واقعة الزلاقة ، فكانت هزيمة النصراني ، وبداية عصر المرابطين في الأندلس .

وقد بلغ ملوك الطوائف في الترف والرقعة للغاية ، وأقاموا القصور السامقة والآثار الجليلية الرائعة ، وقد بالغ المؤرخون العرب في وصفها ، ومن أهمها قصر ابن ذي النون في طليطلة ، وقصر الجعفرية بسرقسطة ، وقصر القصة بمالقة .

قصر المأمون بن ذي النون بطليطلة :

شيده ملك طليطلة المأمون بن ذي النون (في ٤٥٥ هـ ١٠٦٣ م) ، واتفقه إلى الغاية ، وأنفق عليه أموالاً طائلة ، وصنع في وسطه بحيرة ، وصنع في وسط البحيرة قبة من زجاج ملون منقوش بالذهب ، وجلب الماء على رأس القبة بتدبير أحكمه المهندسون ، فكان الماء ينزل من أعلى القبة على جوانبها محيطاً بها ، ويتصل بعضها ببعض ، فكانت قبة الزجاج في غلالة مما سكب خلف الزجاج لا يفتر من الجري ، والمأمون قاعد فيها لا يسه من الماء شيء ولا يصل إليه ، وتوقد فيها الشموع ، فيرى لذلك منظر بديع حبيب .

وقال ابن حيان عن ابن جابر في وصف أحد مجالس هذا القصر وهو مجلس للكرم : « وكنت ممن أذهلته فتنة ذلك المجلس ، وأغرب ما قيد لحظي من بهي زخرفه الذي كاد يحبس عيني عن الترقى عنه إلى ما فوقه ، ليزاره



بعض الزخارف النباتية التي كانت تزين سجاجد عقود مدينة الزهراء

بعض ، ثم استقل بأمر هذه البلاد ملوك استحل أمرهم ، وعظم شأنهم : أمثال بني عباد بإشبيلية ، وبني الألفونس بيطليوس ، وبني ذي النون بطليطلة ، وبني جهور بقرطبة ، وبني جويس بقرطبة .

وكان طبيعياً ، وقد انهار سلطان الخلافة بقرطبة ، أن تلتبس العناصر الثقافية والتقنية ، التي كانت تزخر بها ، مجالا أنسب لها في ظل هؤلاء الملوك ، وكان نتيجة لذلك أن تألفت في عاصمة كل مملكة من هذه الممالك الصغيرة جماعات فنية حتى لقد اعتبر هذا العصر بحق أزهى عصور الفن الأندلسي بالرغم من التدهور السياسي الذي أخذ يدب في جسم دولة الإسلام بالأندلس ، ويصيب سلطان المسلمين في هذه البلاد ، وزحف

والأشجار بأنقن تصوير وأبداع تقدير^(١) . وأضاف قائلا :

« ولقد الدار بجمرتان قد نصت على أركانها صور أسود مصوغة من الذهب الإبريز أحكم صياغة ، تتخيل لتأملها ؛ كالحة الوجوه فاغرة الشدوق ، ينساب من أفواهها نحو البحيرتين الماء هونا كرشيش القطر أو سحالة اللجين ، وقد وضع في قعر كل بحيرة منها حوض بديع يسمى المذبح ، محفور من بديع المرمر ، كبير الحرم ، غريب الشكل ، بديع النقش ، قد أبرزت في جنباته صور حيوان وأطياف وأشجار^(٢) ، وينحصر منها في شجرى فضة عالىي الأصلين غريبى الشكل ، محكمتى الصنعة قد غرزت كل شجرة منها وسط كل مذبح بأدق صناعة ، يترى فيها الماء من المنحنيين ، فينصب من أمال أفنانها انصباب رذاذ المطر أو رشاش التنديدة ، فتحدث فخرجه نغمات تصبى النفوس ، ويرتفع بأنوثتها عمود من الماء ضخم منضبط الانساق ، يساب من أفواهها ، ويبلل أشخاص أطيافها ونمازها بألسنة كالمبارد الصقيلة ، يقيد حسنها الألحان الناقبة ، ويدع الأذهان الحادة كليله » .

هذا الوصف المعبر الذى ينطق بما كان عليه هذا القصر يحلو لنا ما كان يقوم به المأمون لتجميل قصره ، كما يشير إلى الدور الذى لعبته البحيرات في تجميل القصر ومحاسنه ، وقد اندثر هذا القصر ، ولا نعرف عن أمره شيئا يذكر . على أن بطليظة اليوم آثار قصر يعرف بقصر جاليانا في فحصر نهر تاجة ، ويفلب على الظن أنه هو المنية أو القصر الشهير الذى شيده أبو الحسن يحيى المأمون بن ذى النون .

وقد نسج المؤرخون الإسبان حول هذا القصر

(١) انظر ابن نسام : « الخيرة » قسم رابع مجلد أول ص

١٠٣-١٠٢ .

(٢) يشبه هذا الحوض - حوض مدينة الزاهرة التى عثر عليه

في إشبيلية ، وفيه هذه الزخرفة الحيوانية والنباتية نفسها .

الرافع الدائر بأسه حيث دار^(٣) ، وهو متخذ من رفيع المرمر الأبيض المسنون الزاوية صفحاته بالعاج في صلصق الملاسة ونصاعة التلوين ، قد حُرمت^(٤) في جنباته صور البهائم ، وأطياف ذات شمار ، وقد تعلق كثير من تلك التماثيل المصورة بمائليها من أفنان أشجار وأشكال الثمر ما بين جاد وعابث ، كما تعلق بعضها ببعض بين ملاعب ومثاقف ، ترونوا إلى من تأملها بالحاظ عاطف كأنها مقبلة عليه أو مشيرة إليه ! وكل صورة منها منفردة عن صاحبها ، متميزة من شكلها ، تكاد تقيد البصر عن التحل إلى ما فوقها ، قد فصل هذا الإزار^(٥) عما فوقه كتاب^(٦) نقش عريض التقدير ، غرم محفور ، دائر بالمجلس الجليل من داخله ، قد خطه المتقار^(٧) أبين من خط التروير ، قائم الحروف بديع الشكل ، مستتين على البعد ، مرقوم كله بأشعار حسان ، قد تخيرت في أماديح مختصره المأمون .

وفوق هذا الكتاب الفاصل في هذا المجلس محور منتظمة من الزحاج الملون الملبس بالذهب الإبريز ، وقد أجريت فيه أشكال حيوان وأطياف وصور أنعام وأشجار تدل على الأبواب وتقيد الأبصار .

وأرض هذه البحار^(٨) ملحوة من أوراق الذهب الإبريز ، مصورة بأمثال تلك التصاوير من الحيوان

(١) يقصد بذلك الكسوة الرغامية التى تغطى الجزء الأدنى من الجدار .

(٢) يعنى الزخارف الحيوانية التى حفرت في هذه الكسوة الرغامية حفرًا غائرًا صيقًا من شأنه إبراز هذه الأشكال حتى تبدو كأنها تليق (Haut-relief) .

(٣) اشتقت هذه الكلمة من الإزار ، وهو رداء يغطي الجزء الأسفل من الجسم من الوسط حتى نفس الساقين ، ومنه فعل تآزر أى أحاط بحزام أو نسجه وما زالت هذه اللفظة تستعمل في اللغة الإسبانية بلغنى الذى أشرنا إليه فهي كسوة من الرغام أو الزليج تغطى الأجزاء الدنيا من الجدران (Alisaz) .

(٤) إبريز أو طراز من الكناية يحيط بأهل الجدار .

(٥) الآلة التى ينقش بها النقاش .

(٦) أقاريز أو طرز أرفسيتها مزججة وأزلت بالذهب .



قصة من اربور كان يزىن قصر الجعفرية

وما كادت سرقسطة تقع في أيدي النصارى حتى تحول القصر إلى دير ، ثم إلى حصن استقر فيه ملوك أرغون ، ثم ألحقت به عدة مقصورات دينية نذرت لسان جورج ، ثم أضيف إليه في عهد الملكين الكاثوليكين فرناندو وإيزابيلا قاعة العرش الرائعة عام ١٤٩٢ . غير أنه ما لبث أن أقيمت فيه محكمة التفتيش بسجونها الرهيبة ، ثم دمه فيليب الثاني بمعاقلة وحفر من حوله خندقاً .

وفي عهد إيزابيلا الثانية تحول إلى معسكر سنة سنة ١٨٦٦ م ، فهلمت المقصورة الكبرى التي شيدها بلرو الرابع ، وجردت منها زخارفها الإسلامية الرائعة : ويقول جويث مورينو في ذلك : « إنه عمل بربرى يندى

قصصاً من الفروسية والأساطير ، وتروى هذه القصص أن أميرة مسلمة تدعى جاليانا كانت تعيش فيه ، وبعد مغامرات عجيبة الشأن انتهى بها الأمر إلى أن تتزوج الإمبراطور شارلمان . وقد بقى من هذا القصر جزء مستطيل أقوم في طرفيه طيقتان تؤلفان برجين كبيرين ، وتتكون الطبقة الدنيا من قاعة متوسطة ، وتتخلل جدرانها فتحات . والبناء على الطراز الطليطلي تتناوب فيه صفوف الحجارة وصفوف الآجر ، أما القنابات فتعاضدة ، وقد بقيت بعض عقود نصف دائرية قليلة التجاوز ، وأخرى مفصصة في مداخل الغرف . أما الزخارف فن نوع المذجن ، وتحمل زرك أسرة قرمان مما يفسر إلى حد كبير صحة هذه الرواية (١) .

قصر الجعفرية بسرقسطة :

ومن ملوك الطوائف بالأندلس بنو هود ملوك سرقسطة ، وما إليها ، ومن أشهرهم المقتدر بالله وابنه يوسف المزمين وولى بعده ابنه المستعين أحمد سنة ١٠٨٥ م واستشهد عام ١١٠٩ م بظاهر سرقسطة . وكانت سرقسطة في عهده «جنة الدنيا ، وفننة الحياة ، ومنتهى الوصف ، وموقف السرور والقصف» (٢) .

وقصر الجعفرية من بناء أبي جعفر أحمد المقتدر بالله عام (١٠٤٧ - ١٠٨١ م) كما يثبت ذلك نقش بأحد تيجان أعمدته . وقد سمي بالجعفرية نسبة إلى كنيته «أبي جعفر» ، وقد كان المقتدر يسميه «مجلس الذهب» وفيه يقول :

قصر السرور ومجلس الذهب
بكما بلغت نهاية الأرب
لو لم يحز ملكي خلافسكما
كانت لدى كفاية الطلب (٣)

(١) Marqués de Lozoya : Historia del arte Hispanico t. I, p. 237.

(٢) «نفع الطيب» ج ٢ ص ١٧٠ .

(٣) المرجع نفسه ١ ص ٤١٧ .

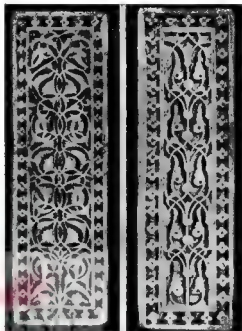
يدعمه تسعة عشر برجاً أسطوانياً الشكل^(١)، عدا برج التكريم ، فقد كان مربع الشكل ، بداخله عقود متجاوزة . وفي وسط هذا البناء صحن مستطيل تدور به أروقة جانبية على حين كانت تطل على جانبيه القصيرين مجموعتان من الغرف كل منهما تتألف من قاعة في الوسط وغرفتين جانبيتين ، كما هو الحال في قصور بني نصر بغرناطة وقصور المدجنين^(٢) . وكان بناء هذا القصر من الملاط .

وكان إلى جانب برج التكريم قاعة كبيرة لعلها مجلس الذهب الذي كان يعتز به المقتلر ، وتفتح في جانبيها غرفتان إحداهما يشغلها المسجد الذي ما زال قائماً حتى وقتنا هذا ، وكانت هذه القاعة الكبرى تتصل جنوباً بالصحن . وكان يقابله في الجهة الأخرى قاعة تسمى قاعة الرخام نسبة إلى كثرة أعمدتها الرخامية . وقد كشفت البائكة من العقود الإسلامية كانت تتصل بأسطوان المدخل الرئيسي على أثر هدم جزء من مقصورة سان جورج التي في جنوب قاعة الرخام . وتتألف هذه البائكة من ثلاثة عقود كلها غلو في التعقيد الزخرفي ، وعقودها طبقتان ، إحداهما فوق الأخرى ، والدنيا منهما من عقود مفصصة متقاطعة ، فوقها عقود أخرى تتداخل فيها الخطوط المستقيمة بالمنحنيات . وفيها تشهد اتجاه الفن الأندلسي إذ ذاك إلى الإسراف في التعقيد والغلو في حشد الزخرفة والتوسل بالعقود المتقاطعة التي تظهر فيها التوريفات المشابكة والتشجيرات المتداخلة .

أما المصل فبناه مدجن ، أما داخله ففمن الشكل ، وأصله مربع طول ضلعه ٥,٤٦ م من المتر تحول إلى مثلثين بأن أقيمت في أركانه أنصاف حوائط . ويشغل الحراب الركن الجنوبي الشرقي ، وتعلوه قببية مفصصة فوقية

(١) يشابه هذا القصر في إحاطة الأبراج المشطرة به ، والقصور الإسلامية المنيقة بالصحراء ما بين سورية والعراق كقصر المشتى والأخضر ، في حين تشابه تفاصيله الممارية الداخلية وزخارفه والناصر المصارية والزخرفية فنن الخلاقي القرطبي .

(٢) هم أهل اللجن أي المسلمون الخاضعون لناصر .



لوحتان جصية من قصر الحمراء
محفوفة بمنحوت سريسة

له الجبين ، من أشد النقط سوداً في تاريخ إسبانيا^(٣) . ولم يستثن من هذا العمل الممجى سوى المصل الذي يؤلف بزخارفه — مع ما يحتويه متحفا سرسطة ومديرد من تيجان أعمدة وعقود جصية رائعة كل ما بقى من قصر بني هود .

ومن العسير أن نتصور ما كان عليه هذا القصر قبل أن يعتريه هذا التشويه ، ولكن لدينا تصميماً حريباً يصور هذا القصر عام ١٧٥٧ م . وقد استطلع سافرون أن يقيم على هذا التصميم دراسة علمية هامة .

والقصر على مسافة قصيرة من ريف المدينة على نهر إبرة ، ويتألف من سور مستطيل (٨٠ × ٦٨ م)

ولا تزال في متحف سرقطة أشلاء كثيرة من هذا القصر نجعل مكانها منه ، وتتألف من ألواح رخامية وشبسيات جصية إن دلت على شيء فعلى مدى ما وصل إليه الفن الإسلامى فى الأندلس من تعقيد رائع يعجز عنه الوصف ، ويعتقد لامبيرث أن قصر الجعفرية هو الأصل الذى حاكاه عرفاء الموحدين فى إشبيلية ، وبنو نصر فى غرناطة ، وفى هذه الأبنية يغلب طابع الضعف ، ويشيع استعمال الزخارف الجصية لقلة الأحجار . كذلك أثر قصر الجعفرية فى عمائر الموحدين بنى نصر ، من حيث تصميم الصحن المستطيل والمجنبت الخيطة به^(١)

قصر بنى حمود بقصبة مالقة :

كان على بن حمود الحسى وأخوه قاسم من سلالة إدريس بن الحسن مؤسس دولة الأدارسة بفاس قد أجازا مع البربر من العدو إلى الأندلس ، وآزرهما البربر ، فلما قرطبة سنة ٤٠٧ هـ (١٠١٦ م) ، وقتلوا سليمان المستعين ، وقام بالأمر من بعده على بن حمود الذى تلقب بالناصر . ودام له الملك عامين إلى أن قتله صقاليتة سنة ١٠١٨ م ، فولى مكانه أخوه القاسم وتلقب بالمأمون . ونازعه الأمر يحيى بن على بن حمود ، وكان قائماً على سبتة ، فأجاز إلى الأندلس سنة ١٠١٩ م واحتل مالقة ، وكان أخوه إدريس والياً عليها منذ عهد أبيه ، فبعث أنعام إلى سبتة ، وزحف يحيى إلى قرطبة ، فاستولى عليها سنة ١٠٢١ م ، وتلقب بالمعتلى ، وأخذ يوسع رقعة مملكته ، فاستولى على الجزيرة الخضراء ثم خضع له أهل شريش سنة ١٠٢٥ م وظل قائماً بالحكم حتى هلك عام ١٠٣٧ م ، وخلفه أخوه إدريس بن على ، وضم إليه رندة والمرية ، ولكنه هلك عام ١٠٣٩ م ، وبيع ابنه يحيى ، ولكنه فر إلى قمارش .

الشكل ، ومدخله على شكل عقد متجاوز يشبه عقد جامع قرطبة ، يحيط به إفريز مستطيل ، وفى بنيته قومتان ، أما سجاجته فمخشوة بالزخرفة وملاء بالتناوب ، ويزين الجدران السبعة الأخرى عقد أصم شديد التعقيد من النوع الذى تختلط فيه الخطوط والمنحنيات^(١) .

ويحيط به إفريز بارز يتخذ الشكل نفسه ، وتحمل هذه العقود أعمدة ملتصقة فى الجدران ، ويجرى بالأجزاء العليا من جدران المصل طراز زخرفى تعلوه باثكة زخرفية ، تتألف من عقود مزدوجة مفصصة تقوم على أعمدة صغيرة . ويرجع الأستاذ تورى ألبا أستاذ الفنون بجامعة سرقطة أن هذا المسجد كانت تعلوه قبة قائمة على ضلوع متقاطعة على النحو الذى نراه فى قبة المسجد الجامع بلمسان .

وليس هذا المسجد — على حد قول أحد مؤرخى الفن الإسبان — بيتاً للصلاة ، وإنما هو بيت للفن يضم أروع ما أبدعه الفن الأندلسى^(٢) . أما لفنان المخطوطان اليوم فى متحف مدريد وسرقطة فكانا يزنان للفاعة الرئيسية . وكانت هذه العقود فيها يظهر أربعة موزعة على الجدران الأربعة للفاعة . وفيها يستحيل على المرء أن يتقصى امتداد خطوطها ، إذ هى تشابك ، وتتداخل فيها بينها بطريقة ساحرة قريفة .

ويحتفظ متحف سرقطة بمجموعة رائعة من تيجان الأعمدة المرمرية التى تمثل لنا مقدار التطور الذى بلغه الفن الأندلسى بعد أن تحرر مما كان يغلب عليه من تأثيرات سابقة على الإسلام ، ونلمس فى هذه التيجان حرية الأداء التى طبعت هذه التيجان بطابع من الرشاقة وأضفت عليها قواماً أسطوانياً يحمل فى أعلاه رأساً مكعباً . وتكسو هذه التيجان زخارف قوامها ورقة الأكششى . والتوريقات الدقيقة التى حضرت على طبقتين حقراً غائراً يبرز هذه الزخارف .

ثم توالى الأحداث على هذا النحو بين أبناء العم ، وأخذ المعتضد بن عباد ملك لإشبيلية، وقد اقتهر الفرصة ، ينتزع من بني حمود المدينة إثر المدينة ، فسقطت أركش ومورور وزندة سنة ١٠٥٣ م ، ثم سقطت في يده الجزيرة الخضراء سنة ١٠٥٥ م واستولى ابنه المعتضد على جيان سنة ١٠٧٤ م ، وما لبثت دولة بني حمود أن انقرضت. على أيدي المرابطين .

وقد شغلت الحروب والمنازعات والفتن الداخلية أفراد هذه الأسرة عن العمارة والتشييد . ويبدو أن يحيى بن علي هو الذي قام ببناء هذا القصر بقصبة مالقة ، ولم يبق من هذا القصر الذي أضيف إليه في عصر بني نصر سوى قاعة يبلغ طولها ٧,٥٠ متر ، وعرضها ٣ أمتار ، وتنتهي جنوباً بشرقة رائعة تطل على البحر ، وتبدو جدرانها من الخارج فقيرة البناء ، ولكن الزخارف التي تكسو أجزائها الداخلية وثيقة الصلة بزخارف قصر الجعفرية .

وعندما بدت الحفائر في قصبة مالقة سنة ١٩٣٦ م لم يكن في الحسبان اكتشاف مثل هذا الأثر الجليل الذي يرجع إلى القرن الحادى عشر . ومدخل القاعة تزينه بالكة من ثلاثة عقود شديدة التجاوز ، مكسوة

سجاجتها بزخارف رائعة . ويسبق هذه البالكة رواق أعيد بناؤه في عهد بني نصر كما يبدو من أسلوب التيجان ونوع العقود . وتطل هذه القاعة على صحن شأنا في ذلك شأن الجعفرية بسرقسطة ، وإلى غربها بناء مربع طول ضلعه ٢,٥٠ م ، ويقوم في كل واجهة من واجهاته الأربع عقدان متقاطعان ، وينشأ من تقاطعهما عقد جديد يعلو على النحو الذى نراه في عقود زيادة الحكم بجامع قرطبة . وهذه العقود جصية ملساء ، أما القاعة نفسها فكان يدور بجدرانها طراز بارز به زخرفة جصية لم يبق منه إلا أجزاء ملتصقة بالجدران .

وعقود المدخل تتألف من سجاجات مزخرفة وأخرى حارية من الزخارف بالتناوب ، كما هو الحال في عقود جامع قرطبة بزيادة الحكم . أما زخارف عقود المدخل وعقود الشرفة فجصية متعددة الألوان ، تنتشر فيها النوريقات ، وتظهر بينها مراوح نخيلية طويلة ما تلبث أن تلقى جولا نفسها ، وكيزان الصنوبر . وفي باطن هذه العقود لوحات موزعة في امتداد السجاجات تحشد فيها الزخارف الجصية التي تذكر بفن قرطبة ، ومهدد لزخارف قصر الجعفرية .



مارسيل بروير

الانجرام في التكوين المعماري

للكاتب بيترليك

نستطيع أن نجد في تاريخ حركة البناء الحديثة جزءاً من الجواب المنتظر ، إذ ترجع هذه الحركة ، كجميع تطورات الهندسة المعمارية ، في أغلب مقوماتها — إلى عاملين هامين هما : تجديد أساسى في النطاق الإنشائى ، وتغيير أساسى في معايير الجمال . هذا ولا يتسنى الفصل بين هذين العاملين فصلاً تاماً ، لأن كلا منهما يؤثر في الآخر ويتفاعل معه ، رغم أنهما يبدوان دائماً كطرفين متقابلين لدائرة هذه الحركة .

أما بالنسبة للهندسة المعمارية الحديثة ، فقد كان ، وما زال ، الأثر الأكبر في تطورها للتقدم الإنشائى وإبداعه في استخدام الفولاذ والحرسانة المسلحة والألومنيوم والمواد الصناعية وغيرها ، إذ يترس ذلك إنتاج أشياء لا تتصف ببقل الوزن وضخامة الكتلة ، ولكنها تتميز بالخفة والمتانة . وعلى حد قول « بروير » نفسه : لم تعد الأهرام الضخمة هي المثل الذي يتبع ، ولكن برج إيفل الذي يخرج من الأرض متماصاً متحرراً مرناً أنيقاً .

إن العالم كله يعرف طليعة رواد الفن المعماري الحديث مثل فريسينيه Freysinet ومايار Maillart ، وريبلنج Roebing ، الذين بنوا كوبرى بروكلين ، والذين شيدوا في مدينة شيكاغو أول ناطحة سحاب هيكلها من الفولاذ . إن رورة هؤلاء هم اليوم رجال مثل بوكينستر Buckminster ، وفولر Fuller ، وفا واكسمان Wachsmann في الولايات المتحدة الأمريكية ، ومثل نرقي Nervi في إيطاليا ، وجميع المعماريين السابقين في أمريكا اللاتينية وغيرها الذين يقومون بإجراء تجارب على الحرسانة المسلحة على القطاع المكافئ البرابولي الشكل (Pyperbolische Paraboloiden) . ولكن معظم المعماريين

إن كل من تتبع تاريخ « طراز فيار » في فن المعماري لا بد أن يذكر اسم « مارسيل بروير » الذي جاء في الثامنة عشرة من عمره مدينة « فيار » واشتغل في مؤسسة « جروبيوس » عام ١٩٢٠ مهتماً معمارياً مبتدئاً ، فاستطاع بعد أربع سنين أن يتقن رئاسة القسم الخاص بتصميم الأثاث المنزلى . ولم تنقضى عليه سنة في منصبه هذا حتى خرج من بين يديه أهم ما يعتز به تاريخ الأثاث الحديث ، إذ اخترع الأثاث الحديثى . وقبل نهاية عام ١٩٣٢ (أى قبل أن يبلغ الثلاثين من عمره) كان قد أنجز وضع بضع تصميمات تتصف بالألمعية للأثاث الداخلى والمنازل والمصانع والمسارح والمسكن . وإذا كانت غالبية هذه الأعمال قد ظلت رسماً على ورق لم يتبع بالتنفيذ نظراً لأن الظروف الاقتصادية والإنشائية لم تكن وقتئذ ملائمة لإجراء تجارب إقامة الأبنية الكبيرة ، فإن رسوم « بروير » في هذه السنين المبكرة تعتبر — لا شك — من بين الجهود الأساسية للهندسة المعمارية الحديثة .

وعلى أثر تسلّم « هتلر » لمقاليذ السلطة ، بارح « بروير » ألمانيا ، وهو لم يزل في أول الطريق وفي بداية حياته الفنية . واليوم وبعد انقضاء أربعة وعشرين عاماً ، نجده مشرفاً ومستولاً عن وضع التصميمات الخاصة ببناء المركز الرئيسى لمنظمة « اليوتيسكو » في باريس . وهذا البناء الضخم الذى قارب تمامه ، والذي يعتبر حتى الآن أكبر عمل معمارى (بغض النظر عن المركز الرئيسى للأمم المتحدة في مدينة نيويورك) — عهد به إلى هذا المهندس الحديث . فكيف وبأى الوسائل استطاع « بروير » أن يبلغ هذه المرتبة ؟

تقد فنان لجهد أنه يصمم شيئاً لم يخطر للأخريين على بال. إن الممارين الأصلي المعاصرين ، وأمثالهم في جميع العصور ، لم يشغلوا أنفسهم أبداً إلا بمسائل الجمال الفني ، تاركين الأنسب من الناحية العملية البحتة للملاك المنازل ومستغليها. ويبدو في أغلب الظن أن معبد « البارثينون Parthenon » كان كثير الثغرات كالغريال ، ولكن ما كان هذا ليعث على المضايقة أو الاعتراض في أى وقت من الأوقات .

وإذا ما تحدثت قطياً حركة معمارية جديدة ووضحت معالمها ، فإن الساعة تكون عندئذ قد حانت لبداية عهد وحلة الغرض والجمال والإنشاء . وقد حلت هذه الساعة بالنسبة للهندسة المعمارية المعاصرة منذ حوالي عشرين عاماً ، وكان « مارسيل بروير » أحد المهندسين المبرزين في هذا العهد التركيبي . ومن مآثور قوله :

« أعتقد أن الثورة قد نجحت ضد كل ما يتركز على الشكل الخارجى والطراز فقط Eklektizismus في الهندسة المعمارية ، ولكن إطلاق النار ليس أهم شيء في الثورة . والمركة ليست أبداً المركة لذاتها ، إنها ليست أبداً مركة الفن للفن . فهناك أمران مختلفان ، فهل يترك الإنسان القديم الذى عني عليه الزمن ، أو عليه أن يكمله ويتممه بوسائل أفضل وأنسب تعمرطويلاً ؟ » ولكن هذا القول ليس دفاعاً عن التوفيق بين المتناقضات رغم ما قد يتم عنه ، إذ لم يكن شيء أبعد عن أهداف « بروير » من هذا ، لأنه يؤمن بأن فكرة التوفيق المائمة المعاصرة (وخاصة في بناء المساكن) قد ضحت - في الغالب - بالفضل والأحسن في عالم الفن والجمال ، وأخرجت تقاليد وأوضاعاً غير مرضية عنها كلياً ، لكي تناسب أدنى مراتب القبول العام . هذا ويعتقد « بروير » أن المقابلة (Kontrast) والتوتر (Spannung) من المؤثرات المعمارية المهمة ، ويدلل على رأيه هذا بتدليلاً قوياً من واقع التجربة القديمة للرسميين ، وهى أن اللون الأزرق يجوار الأبيض أو الأسود ، يبدو أشد زرقاً منه

لا يجلبون في تجارب وإنتاج هؤلاء إلا نصف الجواب المطلوب .

إن الهندسة المعمارية هى ، قبل كل شيء ، الفن الذى يخلق الوحدة بين المكان (البيئة والموقع) والضوء والقالب مميزات الطراز . ولهذا فإن العمارة الحديثة وسيلة مثلى لأطراد تقدم هذا الفن ، ولكنها ليست هذا الفن ذاته . وعليه فإن القطب الآخر للحركة الحديثة في فن البناء ، إنما يتكون من فئة من المهندسين يتركز كل اهتمامهم في خلق لون جديد من الجمال . وهؤلاء تهدف جهودهم أولاً ، لا إلى اتصال قيام الابنية الحديثة ، ولكن إلى مجال أو مكان البناء (Raum) ، كما ينصرف جل اهتمامهم لا إلى فن الإضاءة الحديث ، ولكن إلى الضوء كوسيلة يمكن استعمالها بمهارة كجميع الوسائل الأخرى المتاحة للمعماريين . وكذلك فإن عنايتهم تنصب أولاً ، لا إلى أشكال أو قوالب أبنية الخرسانة ، ولكن إلى الشكل أو القالب بصفته جزءاً من الفن التجسمي في الهندسة المعمارية .

واليوم يقف في أقصى طرف القائمة رجال ثلاثة هم « فرانك لويد رايت » الذى أصبح لجهوده أثر كبير ، إذ ارتفعت كثيراً عن أن تكون مجرد تطبيق سطحي للمميزات الخارجية البحتة ، والثاني هو « لوكوربوزيه Le Corbusier » الذى لم يكن أقل نصيباً في دعم الفن التجسمي (الذى ينطوى كذلك على استعمال الضوء واللون والأشكال الجديدة) في الهندسة المعمارية ، والثالث هو « لودفيج ميز فان دير روهي Ludwig Mies van der Rohe » الذى تناول خير ما في أعمال صاحبيه السابقين ، واتخذ منه الوسيلة لتفنيذ الطريقة التى تشيد بها الابنية القولاذية والابنية الزجاجية الحديثة .

وكثيراً ما نسمع من ناقلدى هؤلاء الرواد اعتراضاً مؤداه أن منشآتهم البنائية لم تحقق الغرض من وجودها ، وأنها مقطوعة الصلة بالمتعضيات العملية. وهذا صحيح ولا شك في أحوال كثيرة ، وإن كان لا يتلو من حماقة تتمثل في

المعمارية في منتصف هذا القرن ، أن نشبت بينه وبين معاصريه عدة خصوصيات عنيفة . ولكن « بروير » لم يوجع قط من إبداء رقصه واضحاً جلياً إذا ما بدت له أهمية ذلك .

إن ليمانه بحوية "المقابلة" (Kontrast) قد حدا به (مع لفظة واضحة إلى فرانك لويد رايت) إلى التصريح بأن إقامة بناء في الريف يجب أن يظل عملاً إنسانياً وليس « تقليداً للطبيعة » ، وأخيراً يجب أن يكون لكل بناء حق في البقاء لا يقل عن حق الصخرة أو الشجرة فيه ، وأن من ينكر هذا فإنه يقضي على نفسه كمهتمس معماري . ومن الناحية الأخرى فإنه نظراً لتجارب « لوكوربوزيه » عن الحواجز الخرسانية المسلحة الواقية من الشمس التي تبدو أقرب إلى نماذج البروز الأثري في البناء ، منها إلى تجارب حديثة للواقية من الحرارة والضوء القوي ، فإن « بروير » قد أكد وجود قواعد خاصة كشفت عنها العلم ، لبناء مثل هذه الحواجز ، وأنه لا بد من تطبيق هذه القواعد إذا ما استمر إعجابنا باهتلفة المعمارية للزجاج التي طالما دعا إليها « لوكوربوزيه » بالذات .

ويسيطر على جميع أعمال « بروير » مبدأ أساسي جعله هدفاً لمحاولات كثيرة . وهو مبدأ المقابلة ، لكل صغيرة وكبيرة في أعماله ، من تصميم نافذة إلى تصميم إحدى ناطحات السحاب . وقد يفشل أحياناً في اختيار القوالب المتقابلة أو مواد البناء المختلفة المتجاورة أو الألوان المتكاملة ؛ إلا أن هذا المبدأ قد يسهل له بصفة عامة الكشف عن حلول موفقة جداً في تصميم المنازل السكنية وأبنية المكاتب ، وفي تصميم المصانع . ويضم اليوم الطراز المعماري الحديث مجموعة هامة من المصطلحات والمفردات التي ابتدعها « بروير » . فالسلام المركبة التي تبلى شغافه في مواجهة سطوح الجدران الداكنة القوية ، والمدافئ المجسمة الأثرية الطابع في تخطيط هندسي هادئ ، وكذلك الستار البراق المصنوع من زجاج يمتص الحرارة ، والقائم على الجدار الخارجي للمقر الجديد لحيطة

بجوار لون أزرق آخر ، وأن الاحتفاظ بمثل هذه المقابلة أو التوتر في حالة توازن ، هو في حد ذاته عمل فني سام ، كما أنه أصعب بكثير من أي « امتزاج تام » .

إن المكانة التي ينعم بها « بروير » اليوم في مجال الهندسة المعمارية المعاصرة إنما ترجع إلى عاملين : الأول أنه عرف ضرورة التطور الإنشائي الملازم لتطور الأفكار المعمارية الحديثة ، ثم أدرك في وضوح شامل الفرق الكبير بين الاحتياجات والمقتضيات الفنية للتصميم وانسجامهما كوحدة في الهندسة المعمارية .

ومن خلال هذا التطور الشخصي برزفنان ذو أسلوب فردى خاص هو « بروير » الذي كوّن جبهة معارضة لهؤلاء الذين يقولون بوجوب اطراد الثورة في الهندسة المعمارية ، لمجرد الثورة ذاتها ، إذ من رآه أن الوقت المناسب لذلك قد انقضى . واعتقد أنه شديد الأسف لأن بعض الرجال الذين أعجب بأعمالهم في الماضي ، ما زالوا مشتغلين بأشياء هي في رآه أقرب إلى البدايات منها إلى الهندسة المعمارية ؛ ففي عام ١٩٥٧ حيث سادت الهندسة المعمارية الحديثة العالم كله ، لا بد أن تفقد أعمال الدعاية هذه كل أثر لها . ويرى « بروير » أن الاحتمال الوحيد لكي ينجح أحد الدعاة في استعمار اتجاه الأنظار إليه هو أن يعمد إلى بناء كرة من الزجاج إذا ما أصبحت الأبنية الزجاجية لا تسترعى الأنظار ، ثم تكون الخطوة التالية هي بناء بيضة زجاجية عندما ينقطع الإعجاب بكرة الزجاج . وكذلك بأسف « بروير » لأن كثيرين من المعماريين الحديثين الذي أعجب بجهودهم قد نبذوا الإمكانيات الحقيقية المتاحة لهم في الحاضر ، وانصرفوا إلى إسحار تجارب يرجون من رؤسها تحقيق عجائب ومبتدعات وأهية الارتباط بين مقتضيات البرامج وعلاقتها بالمشكلات العملية الإنشائية وربطها معاً في وحدة فنية جميلة .

وكان من نتائج موقف « بروير » إزاه اتجاه الهندسة



تمتج بناء المقر الرئيسي لمبنى ليوكوربييريس من هندسة وفن مارسيل بروير

عن الهندسة المعمارية أثراً قوياً على الطلبة الذين وضعهم باطنية « رايت » وغموض وسائله لإزاء أحاج وألغاز — (وخاصة عندما يبدو أن « بروير » ليس وثيق الصلة بالأعمال التي يقوم بها « رايت ») ، أو البيانات الشعرية للمهندس « كوربوزيه » (وخاصة أن النتيجة الملموسة لهذه البيانات كانت غنية للرجاء في كثير من الأحيان) . والواقع أن فن « بروير » ينطوي على أكثر بكثير من قاعلة بسيطة (وهو ما يورث الأسف كثيراً من طلابه) ؛ لأنه ينطوي على ما يسميه في تواضع « فن الواحد في المائة » رغم أن هذه النسبة من الفن تعوز كثيراً من مشروعاته ، في حين أن جميع أعماله المعمارية

اليونسكو في باريس — يبدو متافراً لشكل هذا البناء الضخم ، كما أن كثرة استعماله لمواد البناء التقليدية بألوانها الطبيعية — لا يبدو منسجماً مع المواد الحديثة بألوانها الفاتحة البسيطة — كل هذه الأشياء من أعمال « بروير » جُمعت في معجم كبير نجده في آلاف المنازل والأبنية الكبيرة في جميع أنحاء العالم .

وقد يستطيع الإنسان أن يستخلص مما ذكر ، أن « بروير » الذي مارس تدريس الهندسة المعمارية عدة سنين في جامعة « هارفارد » قد رسم خطة ، أو وضع قاعلة سهلة التطبيق . وإذا كان هذا الزعم ليس صحيحاً كله ، فلا شك في أن للمنطق البسيط الذي يتحدث به « بروير »



بناء صرى من الخشب صنع في دوردام سنة ١٩٥٤ من خنانة بان مارصيل بروير

المبتدعة في الهندسة المعمارية الحديثة ، قال فيه :
« يجب أن تكون تقاليدنا المعمارية دائماً عرضة للاختبار
عن طريق التجارب . إن الشعور بالمسؤولية ، القائم على
التجربة ، ومحاولات التقدم الجريئة لا يمكن أن يتصلا
عن بعضهما . إن التوحيد (Standardisierung) وهو
في حد ذاته مثير سليم ، يغلو عقياً إذا لم يوضع
موضع التساؤل والنقد بين فترة وأخرى ، وإذا لم يعاود
الإنسان مرة وأخرى العمل من حيث بدأه » .

هذا ولا يقصر مغزى إجراء التجارب في أعمال
« بروير » الخاصة على الكشف عن إمكانيات جديدة
لاستعمال مواد البناء القديمة وحديثة ، بل إن هذا المعنى
ينطوى على تجارب فنية - وقبل كل شيء - على مثل هذه

تنصيف بصفة ، لا يستطيع أن ينكرها أشد ناقديه
تطرفاً ، وهي تمثل في القوة والابتداع اللذين يتميز بهما كل
شكل وكل صغيرة في إنتاجه ، الذي لا يوجد فيه شيء
مستو (مسطح) ، إلا إذا أريد به أن يكون نقيضاً لشيء
بادئ البروز ، وذلك أن « بروير » من أعظم رجال
الفن التجسيمي في عصرنا .

ولا شك في أنه مدين بهذه الحقيقة لاتباعه وأنصاره
من المماريين في الولايات المتحدة الأمريكية وغيرها
من البلدان . ولكن هناك سبباً آخر يجعل على التوسع
في دراسة أعمال « بروير » ذلك هو أنه يُقدّم دائماً
على إجراء تجارب جديدة .

ولقد أتى « بروير » حديثاً يتصل كذلك بالأوضاع

بعض هذه المباني الكبيرة — وخاصة مبنى دير « مينسوتا » ومبنى المقر الرئيسى لمدينة اليونسكو — وتكشف عن خطوة جديدة فى سبيل ما يسميه « القالب المعماري المعبر الشامل » .

وإذا حققت هذه المباني ما تبشر به ، فمن المحتمل أن يصبح « بروير » من أعظم المهندسين المعماريين فى العالم ، لا لأنه أسهم فى الثورة المعمارية منذ بدايتها ، إذ كانت سنة وقتئذ أصغر من أن يتيح له ذلك ، ولكن لأنه استجمع كل ما كشفت عنه الهندسة المعمارية الحديثة فى سلسلة من المباني التى ترضى الذوق ، ثم أخذ يعدل فى تطوير ما حققه . وبذلك وهب فن العمارة الحديثة روحاً جديداً وأساساً رشيداً وطيباً .

من مجلة « دير سوات » الألمانية

التجارب التى تهدف إلى إيجاد « التوافق العام » . ولقد كرس « بروير » جهوده الباكورة للبحث عن مواد جديدة وطرز جديدة ، كما كان شأن معظم المعماريين فى الحلقة الثالثة وبداية الحلقة الرابعة من هذا القرن ، بل وكما يعمل كثيرون غيرهم حتى اليوم . ولكن الملتزمة المعمارية لا يتصل شأنها بالمادة والطراز فحسب ، بل يمتد إلى المكان ومحتوياته كذلك . هذا ويبدى « بروير » فى أعماله الجديدة اهتماماً أكبر بإنشاء مساكن جميلة من الداخل والخارج ، ويخلق مميزات للمباني . واليوم تنشأ كثير من العمارات الكبيرة التى وضع « بروير » تصميماتها ، والتى تبشر بأمتع وأفضل ما وفق إليه حتى اليوم من حلول لمشكلة الملاءمة للموقع . وكذلك تبين على الوراق ، السمات الداخلية التى حاول « بروير » أن يضيفها على

ARCHIVE



فائد الأوركسترا

فلهام فورتشينجلر
يتحدث عن الموسيقى

أن أنجبه من ...

آيندروت - ... كما حدث مساء أمس مثلا ،
فإنى لا أحسبكم تقرون الجمهور على حماسه .

فورتشينجلر - طبعاً لم أقره ، ومع ذلك فقد فهمت
هذا النوع من النجاح ، فلا جدال في أن حفل الأمس
كان يشتم بقدرته على التأثير ، ولكنه تأثير لا علاقة له
بطابع الموسيقى التي عزفت ولا بقيمتها . إنه تأثير سطحي
لا غير ، تأثير من ذلك النوع الذي أعتبره « غير
مشروع » . فجمهور لا يدرك إن كان هذا التأثير
- من ناحية الفن - صادقا أم مزيفاً . ذلك أن الجماهير
- وبخاصة جمهور مدينة برلين الذي له سمات جماهير
العواصم الكبرى - تبدأ كجماعة بشرية غير متبلورة
تتأثر بلا وعي ، وبطريقة آلية بكل ما يجابهها . وقد
يكون انفعالها الأول انفعالا صادقا ، وقد لا يكون . زد على
ذلك أن الانطباعات الأولى إزاء إنتاج فني ما ، إنما
تتوقف على ظروف خاصة تأتي عفواً ، إلى درجة أن
أولئك الذين خضعوا لهذه المؤثرات سرعان ما يملأ نفوسهم
العجب من استجابتهم لها ، وتأثرهم بها . وإلا فبماذا نحلل مثلا
سقوط مؤلفات موسيقية لا من النوع السمفوني فحسب ،
بل من نوع الأوبرات ، كأوبرا « كارمن » و « عابدة »
و « الحياة البوهيمية » ، وقد خاب سعيها في أول ظهورها ،
ثم مالبت فيها بعد أن صادت أكل النجاح وأثبتته ؟
آيندروت - حقاً ، إنه أمر لم يتبأ لأحد حتى الآن
أن يعظه تعليلا شافياً .

الدكتور فلهام فورتشينجلر من صفيق قادة الأوركسترا في
النصر الحديث ، وله في برلين عام ١٨٨٦ ، وولاه الأجل في
سويسرا في أوائل العام الحالي . وزار مصر خلال عام ١٩٥١
على رأس أوركسترا برلين الفلهلاني .

والجمله وقد قامت في عدد سابق مقالاً عن عظيم آخر من
عظماء القيادة في الأوركسترا - آرثورو توسكانيني - يحلو لها
أن تقدم في هذا العدد حديثاً من أحاديث فورتشينجلر . وليس
هذا الحديث من نسج الخيال ، بل هو واحد من أحاديث حوت
مثل أكثر من أربعة عشر عاماً في منزل الدكتور فورتشينجلر
بمدينة « هوسدام » كما يقرر « فالتر آيندرويتش » الذي نظم هذه
الأحاديث بينه وبين « فورتشينجلر » - « فالتس سكرتيرة
« فورتشينجلر » بتسجيلها ، وكانت موضوعات هذه الأحاديث
تحدد قبل البدء فيها ، فجاءت في صيغتها الحالية مقارنة ما
جرت به .

آيندروت - رأيكم مساء أمس في « كونسير »
الأوركسترا الفلهلاني ، ولكن في غير مكانكم المعبود ،
لذ كنتم تجلسون في الصالة ، وقد جثتم تستمعون إلى
زميلكم فلان ..

فورتشينجلر - أجل ، فإنى أول اليوم بعض المسائل
التي اضطرني ضيق وقتي إلى إهمالها أمداً طويلاً - اهتماماً
زائداً ، فلهاجني إلى « الكونسير » ، واستأعني إلى الموسيقى ،
لا يدخلان على سروراً بالغاً فحسب ، بل يتيجان في
الإفادة بمزايا أجل شأناً ، لأن ذلك ييسر لي أن أراقب
عمل الفني ، عن طريق الآخرين . وينلك يتبأ لي
ملاحظة أمور ، لا أفكر فيها عندما أقوم أنا بدوري
في قيادة الأوركسترا ، وليس أقلها أن أعرف ما على

الموسيقى نفسها أو إلى القائم بأدائها .
 أبندريت—لقد قامت إدارة الأوركسترا الفلهارمونية ،
 منذ أمد وجيز ، بنشر قائمة بالمؤلفات الموسيقية التي يقبل
 جمهور برلين عليها أشد الإقبال ، والتي تدر أوفر دخل ،
 ومن ذلك نستطيع أن نستخلص نتائج غاية في الأهمية
 حول نفسية الجمهور .

فورتفينجلر—أرى أن ما تفصلون إليه هو الحكاية
 القديمة ، أي الشكوى من الجمهور « البليد » الذي يصر
 على استعادة المؤلفات المشهورة ، ويعرض — بل يعجز —
 عن الاستماع إلى المؤلفات الحديثة . . . غير أنني أود
 أن أعرف كيف تتبنى المؤلفات القيمة عاجلاً أو آجلاً
 إلى شق طريقها ، بل إلى فرض نفسها في قوة وفي إصرار ،
 متبعة في ذلك منطقاً خفياً هادئاً لا يخطئ سبيله ؟ ثم علام
 يستند حكم الخلف الذي جرينا على التسليم به تسليماً
 مطلقاً دون ما نقص أو اعتراض ؟

في رأي أن المؤلفات المحببة إلى الجمهور (وهي
 حسبما تكرر عليه إحصائية الأوركسترا الفلهارموني :
 السفونيات الثالثة والخامسة والسابعة والتاسعة لبيتهوفن ،
 والسفونية « التي لم تم » لشوبرت ، وبعض مؤلفات
 تشايكوفسكي ، إلخ . . .) — قد يرجع نجاحها إلى
 أسباب بعضها عملي ، ذلك أنها أعمال ممتازة في الواقع
 بقسط كبير من الوضوح ، يسهل تتبع خطوط بنائها ،
 ولحانها جليلة المعالم ، مما أتاح لها التغلب على الأداء
 الضعيف ، أو المضطرب ، ولا تعتمد في ظهور جمالها
 كل الاعتماد على قيمة الأداء ، فإذا تسلمتها الأبدى
 التي لا تحسن الأداء ، فإن ذلك لا يغيض من جمالها
 بمثل ما يغيض من جمال غيرها من المؤلفات الأقل ذيوياً ،
 ولو لم تقل عنها قيمة .

وبدلاً من أن تتساءل عن أسباب ما لبعض المؤلفات
 من ذيوخ وإقبال في الوقت الحاضر ، يجدر بنا أن توجه
 اهتمامنا إلى البحث عن السر الذي أتاح لبعض المؤلفات
 أن تثبت في مكانها طيلة هذه السنين ، وتحفظ دوماً

فورتفينجلر — أجل ، لم يتمكن أحد من ذلك . . .
 فإن كل ما يجري بين الجماهير من أمور ، إنما يجري
 في جو تسود فيه قوى غريزية غير متوقعة ولا رشيدة .
 وما نسميه « الجمهور » في مجال الحياة الموسيقية ، ليس
 سوى مجموعة من الناس تقصر بصيرتها عن رؤية ما يحول
 في نفوس أفرادها ، وتعجز عن تحديد ميولهم . ولكي
 يدرك الجمهور — ومثله الفرد من المستمعين — ما يتفق
 وذوقه أو لا يتفق ، لا بد له أولاً من شيء هام : فترة
 من الزمن ، تنضج فيها أحكامه ، وبخاصة إذا كان
 الأمر متعلقاً بالموسيقى البحتة التي لا تستند إلى قصة
 أو قصيدة . ومن العسير أن تقدر الزمن الذي يؤهل
 الجمهور للتعرف على مؤلف موسيقى ، أو فقه موسيقاه ،
 فقد يقتضيه الأمر عشرات السنين ، وقد يصل به
 الانتظار إلى عدة أجيال . ولندكر مثلاً ما حدث لآثار
 « باخ » ، والوقت الذي انقضى حتى فهم الناس مؤلفات
 « بيتهوفن » في أواخر حياته ، وحتى عرفوا قيمة الموسيقى
 « بروكنر » . ولا ننسى أن سوء الأداء الموسيقي يعوق عن
 الفهم ، أو يحول دونه ، في غالب الأحيان ، إذ لا يمكن
 أن نراعي قيمة المؤلفات الموسيقية في ذاتها ، ومدى
 استجابة جمهور المستمعين لها ، بل يجب أن ندخل في
 حسابنا دائماً عاملاً ثالثاً ، يندر أن يدركه الناس : هو
 نوع الأداء ، ذلك أن الموسيقى تعتمد على القائمين بعزفها
 وغطائها ، وليس في مقدورها أن تكشف عن خيبتها
 بنفسها ، كما هو شأن الفنون التشكيلية . فلا مراء في أن
 تأثيرات الموسيقى الجديدة في السامع كثيراً ما يتوقف مصيرها
 على قائد الأوركسترا ، والمعازين ، والمغنين . وقد يحدث
 في حالات نادرة أن يرفع العازف أو قائد الأوركسترا من
 مقام الموسيقى التي يؤديها ، ولكن الأغلب أن تصد
 الموسيقى الجيدة على أيدي من لا يحسنون أداءها ، بيد أن
 المستمع الذي ينصت إلى مؤلف موسيقى لأول مرة ،
 أو في المرات الأولى ، فلا يترك في نفسه أثراً ، يستحيل
 عليه أن يتبين هل يعزو هذا القصور في التأثير إلى

قيمة انتاج في ما أكثر من ذلك خطأ، فإن الجمهور ، ذلك المخلوق الغريب الأطوار ، لا يدرك هو نفسه كيف ، ولا لماذا ، يتأثر بشتى المؤثرات ، ذلك أن انعكاساته فيه لا تصدر عن وعي ، بل بطريقة آلية ، شأنه في ذلك شأن « البارومتر » ، غير أن المهم أن نعرف كيف نقرأ « البارومتر » قراءة صحيحة .

والجمهور نفسه يعجز عن ذلك ، لدرجة أن الإنسان ، مهما بلغ من الذكاء والفطنة — ولقد اختبرت ذلك بنفسى مراراً عديدة — يعجز عن النفوذ إلى أغوار سريره ليرى مصدر ما يأتي به من أحكام . وإذا سئل في هذا الصدد ، جاء رده ، أى حكمه الواحى ، متأثراً بشتى ضروب المعتقدات والأحكام الثابتة ، ويختلف المعاني والصور المتداخلة التي تثقل أفكاره ، دون أن يورد أى إيضاح صحيح للأثر الحقيقي الذي انطبع في ذهنه . ولا ريب في أن ما يقوله للمشاركة في تكوين « رأى العام » السليم — هو الانطباع الحقيقي ، لا هذه الأفكار والأحكام الخاطئة التي تكون جزءاً من فرديته المصودة . وما « رأى العام » الأصيل إلا وليد العقل الباطن ، وهو يتكون بحسب قواعد وأصول معينة ، ولذا فإن « دنجلشتد » Dingelstedt الذى خبر أمور المسرح ومشكلاته أمداً طويلاً ، أصاب الحقيقة إذ يقول ما معناه : « إن ألفاً من المخرجين ، يصدر كل منهم حكماً خاطئاً — يكونون في مجموعهم جمهوراً على جانب لا يستهان به من الذكاء واليقظة . . . »

آبندروت — أما كان الأحرى بالنقاد أن يعملوا على إيضاح الفكرة التي يكونها الجمهور عن نفسه ، وعن الأحكام التي تصدر عنه ؟

فورتينجير — إن النقاد لا يستطيعون ذلك ولو أرادوه ، أوحسبوا ذلك في مقنورهم ، فالتقاد أنفسهم بعض الجمهور . وعلى الرغم من أن الأحكام العاجلة كثيراً ما يجانبها الإتصاف ، فإن أحكام الجمهور النهائية تستند إلى أسس سليمة . وقد سبق لى أن أوضحت سبب هذا

ببقائها ، وكيف أن قدرتها على التأثير التي بلغت من الوضوح حداً لم يعد خافياً على أحد — ظلت قوية لم يوهنها الزمن ، على حين نرى كثيراً من المؤلفات الموسيقية كانت فيها مضمي تمتاز بقدره عظيمة على التأثير — بل ربما كان تأثيرها إذ ذاك أشد وقفاً من تلك المؤلفات التي تحدثت عنها الآن — انتهى بها الأمر إلى الأفول والضمور ، بل إن بعضها اختفى وانطمس أثره تماماً . وإذا استعدنا ذكرى هذه المؤلفات ، وجدنا أن بعضها بالذات هو الذى عمد مؤلفوه — أول ما عمدوا — إلى بلوغ الغاية من التأثير دون احتشام ، مثال ذلك بعض مقطوعات « ليست » التي قصد بها إبراز براعته كعازف كبير ، وبعض من آثار « برليوز » و « فاجنر » و « ريشارد شتراوس » و « تشايكوفسكى » ، وغيرهم ... فالقدرة على التأثير المباشر شيء ، والقدرة على التأثير الآجل شيء آخر ، وفي استطاعتنا أن نقرر أن قوة التأثير المتعمدة ، المتعجلة النجاح ، تعوق الأثر العميق الدائم ، وقد تبطله أو تقضى عليه .

أو لم تلحظ أنك قد « تتأثر » بشيء ما في حياتك العادية ، فتحس مع ذلك — في اللحظة نفسها — أن هذا التأثير كان غير ذى شأن ؟ ولما كان رد فعل الجمهور لا يصدر عن وعي ، فإنه دائماً يكون مطابقاً بشكل ما لقوة التأثير التي أوجدته ، ولذا فإنك ترى من المؤلفات ما يثير عاصفة مدوية هوجاء من التصفيق والتهليل ، ولكنه مع ذلك ضئيل ناهه لا قيمة له ، جدير بهلها النوع من المؤلفات . ومن ناحية أخرى نجد مؤلفات لا تثير في الجمهور مثل هذا الضجيج والتهليل ، ولكنها مع ذلك لا تبارى قيمتها ، وبلغت قوة تأثيرها من العمق شأواً لم يتبع لغيرها أن يبلغه .

ومن ثم كان من الخطأ ، والخطأ البين ، أن ننظر بعين الاعتبار إلى رد الفعل الذى يعكسه الجمهور ، أى النجاح الظاهري على أنه مقياس حقيقى تعرف به القيمة الفعلية لأثر ما . ومن البديهي أن اتخاذنا له معياراً لمعرفة

سمفونيات يتهوون ؟ وعلى هذا فإن صفة «إجماعه كجمهور» -الصفة وحدها مدار اهتمامنا - لن تكون في الملاعب هي نفسها في قاعات «الكونسير» .

وحتى في ميدان النشاط الفنى ، نلاحظ فروقا من هذا القبيل ؛ ولقد استعمل «فاجنر» كلمة «إيفكت» Effect (الآثار السلطحية) للتعبير عن المؤثرات التى لا هدف لها سوى «التأثير» فى الجموع ، والتى قد تأثير حاسمها إثارة وقتية ، ولكنها تقصر عن أن تحولها إلى وحدة جماعية حقيقية ؛ وقرر «فاجنر» فى تعريفه لكلمة «إيفكت» أنها «أثر بلاسيب» . ولقد كان عصر «فاجنر» -العصر الذى شهد مولد كبار العازفين «الفرتيزو» - هو بذاته العصر الذى عمد فيه الموسيقيون إلى البحث عن هذه «المؤثرات التى لا سبب لها» لاستخدامها فى مؤلفاتهم . وهكذا ، ولأول مرة ، فإن ما بين الجمهور والفنان من صلة ، قد استحال إلى ما لا يزل مشكلة اليوم ؛ فند ذلك الحين ، بدأ بينهما انتشار المتزايد الذى أصبح الآن يهدد كيان حياتنا الموسيقية كلها . وكانت هذه النزعة التى تهدف إلى التأثير بأى ثمن ، بمثابة الطلائع التى بدأت ، من عصر «فاجنر» و «ليست» ، تنذر بذلك الاتجاه نحو الاختلاف والنفور ؛ وهذا وقد تبارى الموسيقيون فى الاستزادة من «قوة التأثير» هذه ، فكانوا يشدون بها بكل الوسائل ، يحاولون بذلك الإبقاء على روابط بين الأوركسترا والاستمعين تجعل من الفريقين «وحدة جماعية حقيقية» . غير أن تحول الجمهور إلى «وحدة جماعية حقيقية» ، ولو فترة مؤقتة ، أمر لا يتأهل إلا لمنشآت فنية تملك على المرء نفسه لا بوصفه فرداً واحداً ، ولكن بوصفه إنساناً فى جماعة ، بل فى شعب ، بل فى الإنسانية جمعاء ، بوصفه إنساناً يحمل فيه وبنيره قيس إلى . فبفضل مثل هذه الأعمال الكبرى ، وبفضلها وحدها ، يتأهل للجمهور أن يدرك سر القوى الخفية الكامنة فيه . وما من شك فى أن هذه الأعمال هي نفسها التى يشعر الناس فى قرارة

التناقض بقولى : إن مضى الزمن لا يدمته لاستماع الجمهور إلى الفنان ، والاستجابة لعمله الفنى ؛ ويطول الزمن كلما كان الفنان فريداً ، وكان فنه عميقاً . وليس ثمة غربة فى أن يعرض الجمهور ، فى بادئ الأمر ، عما يجهله ، ومع ذلك فإن مرور الزمن سينتهى به دون شك إلى فهم هذا الفن الجديد ، على شريطة أن تكون الجودة التى فيه ذات قيمة حقيقية .

ولنوجه إذن هنا إلى معرفة ما يدور بين الفنان والجمهور . فكلاهما لا يكون على «حقيقته» إلا خلال التناقض بينهما ، وبفضل هذا اللقاء ، فما لم يسيطر الفنان على جمهوره ، ويتضمن من إيقاظ المشاعر غير الواعية المتطلعة وإثارتها نحو الفن الأصيل ، فإن الجمهور ، كما نسميه أو كما نستطيع أن نسميه بلا حرج تسمية أخرى : «الشعب» - لا يشعر بكيانه ، ولا يتخذ صفة الجمهور ، بل يظل كما كان فى بادئ الأمر : جماعة من الناس لا معالما لها ولا غاية .

وهل لنا أن نتساءل مثلاً عما كانت تأثير إلى «حياتنا الموسيقية» كلها لو أننا افترضنا - وهذا انحراف يناقض نفسه - أن «يتهوون» لم يكتب سمفونياته ؟ إن أسلاف «يتهوون» وأخلافه ، وبخاصة «يتهوون» نفسه ، أوجدوا بفضل مؤلفاتهم ما تواضعنا على تسميته «جمهور الحفلات السمفونية» ؛ وهذا الجمهور - بلا ريب - شئ آخر يختلف من جميع الوجوه عن أية جماعة لا هدف لها ، ولا أوتباط بين أفرادها ، ومنذ أن آلف عظماء الموسيقى السمفونية بين أفرادهم ، أقاموا فى نفس هذا الجمهور مقياساً للقيم ، وصارت له مطالب لا يتزل عنها ، وعلى الفنان أن يجيبه إليها . وللفنان بدوره مطالب حيال الجمهور ، وهذه المطالب يتوق الجمهور إلى إجابتها ، لأنها السبيل إلى كرامته الحقيقية ؛ فليست الجماهير سواسية ، وثمة فرق كبير بين جماعة من الناس «تكون جمهوراً» لشهود مباراة لسباق الخيل أو للملاكمة ، وبين جماعة أخرى يتكون منها جمهور يستمع لإحدى

هى التزام أكبر قسط من الوضوح في التعبير . وما أصدق
« جيته » حين قال : « إذا كان لدى امرئ ما يريد
أن يقوله ، فليعبر عنه بوضوح ودقة ، أما عن الأمور
المهمة التي تحيط بها الشكوك ، فإن فيها يوقر نفسى
منها ما يكفى » . بيد أن الاستجابة لهذا المطلب
لا تتأتى إلا إذا كان عند المرء شيء يقوله ، وإلا إذا
كان الإنسان يجد في نفسه الجراءة على أن يعرض نفسه دون
زيغ ولا زينة ، أى يظهر على حقيقته . وليس هذا في
مقدور كل الناس ، أما الذين يلجئون في حياتهم ،
وبخاصة في فهم ، إلى استعمال الوسائل الزخرفية المعقدة ،
فلأنى لا إنحالم إلا ممن يتكبدون الطريق السوى المباشر
لأسباب يعرفونها .

وهناك أعمال موسيقية تبهر ، لأنها تسدد هدفها
إلى هذا النوع من التأثير ، ولا تدخر وسعاً في سبيله ،
كما أن هناك أعمالاً أخرى يكفى مجرد وجودها لتؤثر في
السماع . ولد ، فإن معنى الوقت يوهن من قوة الموسيقى
التي تبهر ، على حين تعجز السنون عن أن تنال من
الموسيقى التي تؤثر في النفوس .

• من كتاب « أحاديث عن الموسيقى » لفلهم
فورتينجلر Wilhelm Furtwängler .

أنفسهم بالحاجة الملحة إليها ، ويتوقون إليها بكل
جوارحهم ، على الرغم من انطباعاتهم السطحية ،
واعتقادهم بتحكيم أهوائهم ونزعاتهم الوقتية . على أن ذلك
لم يمنع الجمهور ، في حياته الموسيقية ، من أن يقابل
مثل هذه المنشآت الفنية كلما اعترضته - في كل مرة وفي
كل يوم - بالنفور والإعراض التام ، فلا يصفى إليها
إلا على كراهية وازورار . والجمهور في هذه الناحية مثله
كمثل المرأة التي لا تنال حظها من السعادة إلا عن طريق
الإذعان للعنف ، والخضوع للقوة .

آبندروت - أعنى بذلك أنه كلما كان الأثر الأول
عنيفاً ، كلما كان في هذا انقصاص للعمل الفني ؟
فورتينجلر - إن تفكيراً كهذا يتمسم بطابع السذاجة
والمعجلة . فمن منا يتقص من قيمة آثار « بيتهوفن »
مثلاً بسبب أثرها في الجمهور ؟ إن الأمر على التقيض
من ذلك ، فإن « حالة بيتهوفن » هي ذاتها التي تنبع
إدراك ماهية الأكثر الأصل . والتأثير « الم شروع » ؟
فإن من المقطوع به أن موسيقى « بيتهوفن » تؤثر بمضمونها
لأبصارها ، ويجوهرها لا بعرضها . ثم إنه إذا كانت
« لبيتهوفن » هذه القدرة على التأثير ، فرد ذلك إلى
الوضوح الذي يكتشف تمييزه عن أفكاره الموسيقية . وخير
الوسائل التي تتيح للفنان النظر إلى جمهوره بعين الاعتبار



من أعلام السينما - ٢

شارلي شابلن

ذكرنا في المقال السابق المشهور في عدد سبتمبر من «المجلة» : كيف تم اختراع السينما ؟ وكيف انتقلت على يدي الفرح الأمريكي حريفيث ، من اختراع بسيط إلى فن كامل له أصول ومبادئ ما زال السينائيون يجهونها حتى الآن في العالم أجمع ؟ وسنبعث في المقال التالي أعمال عبقري آخر أحدث تغييراً جوهرياً في موضوعات نوع من الأفلام ، ظهر منذ بدأ استكمال اختراع السينما ، ألا وهو الأفلام الكوميديّة .

الأمريكيين ، فهنا بدأ شابلن وكيوتون ولانجدين وهارولد لويد ولوريل وهاردى ، وبقية المهرجين . إلا أن واحداً منهم فقط استقل بشخصيته ، وأصبحت له مدرسة خاصة في هذا الميدان غزا بها جميع أسواق العالم ، هو : شارلي شابلن . وما زالت أفلامه الأولى (١٩١٤) تعرض تجارياً حتى الآن ، وتلقى نجاحاً في كل مكان ، فالدور الذي يقوم به شابلن كشرير صغير مضحك ، حققه مهضوم في المجتمع ، له تأثير عميق في نفوس المتفرجين جعله محبوباً في جميع أنحاء العالم ، حيث أطلقت عليه عدة أسماء شهيرة منها شارلي وشارلو وكارلينو وكارلوس وكارليتوس وغيرها .

...

منذ بدأ شابلن عمله في السينما عام ١٩١٤ وهو يلاقى نجاحاً تلو الآخر ، وأكثر من ذلك أن اعترف بمقدرته وكفاءته كالكوميدي الأول في جميع أنحاء العالم .. فقد ضرب على وتر حساس في عالم الكوميديا على اتصال مباشر بالإنسانية في أي مكان ، وأي زمان ، فخبرته في المسرح أولاً ، وتجاربه في الحياة ثانياً هما اللتان قادتاها إلى ذلك الاتجاه ، فقد قال بنفسه :

« يجب أن تكون الكوميديا حقيقية وواقعية .

إذا بحثنا في تاريخ الأفلام السينمائية الكوميديّة نجد أنها قد استكملت كيائها على يدي الممثل المزلزل ماك سينيت ، وهو من أصل كندي يعمل في الولايات المتحدة ، وكان ذلك حوالي عام ١٩١٢ . ولم تخرج أعمال كل من سبقه في هذا الميدان عن كونها حركات مسرحية غريبة عن عالم السينما . أما ماك سينيت فكان له عالمه الكوميدي الخاص الذي يقدم لنا الأقزام المضحكين ، والطوال النحافة ذوى اللحى ، وأصحاب الأحسام الضخمة . والأطفال الشياطين ، والسامحات القاتنات ، ورجال البوليس الذين يحاولون المحافظة على النظام بدون جدوى ، هذا إلى جانب فطائر تقذف في وجه الممثلين وموسيكولات تجري على أسلاك التليفون ، وقطارات تسير في الشوارع ، وتصادم السيارات ، ومطاردات بهلوانية ، ومعارك مسلحة .. إلخ - ولكن طبعاً ، لا يموت أحد من الأبطال ولا يصاب بمثل بأقل جرح ، حتى لو سقط من الدور العاشر .

وكانت الحركة عنيفة في هذه الأفلام ، والتوقيت حاداً ، ومن الصعب تتبع القصة ، وفي الفيلم تلو الفيلم كانت كل هذه الشخصيات تتابع وتتلاحم بدون كلل . ومن هذا العهد يمكننا تتبع أعمال جميع الكوميديين

والكوميديا التي أقدمها هي حياة واقعة مع أقل . بالغة أو تحويل لإبراز ما يمكن أن يقع تحت ظروف خاصة .. وكان هدفى منذ البداية إرضاء نفسى ، ولكنى عندما فكرت فى الأمر بدأت أقتنع أنى أحاول إرضاء الرجل العادى . وهل أنا سوى ذلك الرجل العادى ؟

وشابلن نفسه شخصية مركبة ، وهو شخصية دولية هى مزيج من عدة جنسيات ، ولذا فقد كانت شخصية الدور الذى اختاره لنفسه فى أغلب أفلامه يمكن أن تحمل أية جنسية وأى سن فيها بين الخامسة والعشرين والخامسة والستين مثلاً . وميكاجه وزيه ، ولو أنه يوحى بالجنسية البريطانية فيما قبل الحرب العظمى الأولى ، إلا أنه يعبر عن رقه مهذبة ومبتذلة فى الوقت نفسه ، وشابلن يقول فى حديث له عام ١٩٢٣ :

« هذا الزى يساعدنى على التعبير عن فهمى لشخصية الرجل العادى .. تقريباً أى رجل .. نفسى . **فالفنية** تعبر عن الكرامة والشب عن الكبرياء وإلحاحته المرورة والعصا والأسلوب جميعه عن الشهامة .. هو شخص مستعد أن يقابل العالم بشجاعة ، ويأبى لبعثه وهو يعلم ذلك أيضاً . . يعلمه جيداً حتى يمكنه أن يضحك على نفسه ، ويشفق عليها قليلاً » .

هذه الشخصية تنطبق على معظم الناس فى كل مكان ، والكوميديين الآخرين معروفون بطابعهم المحلى : الإيرلندى أو الهولندى أو الأمريكى أو الزنجى . . إلخ ، أما شابلن فهو الوحيد الذى يعمل الطابع العالمى ، فهو بيدوفرنسى بالنسبة إلى الفرنسيين ، ويابانيًا بالنسبة إلى اليابانيين أما بالنسبة إلى الأطفال فهو الولد الشقى الخالد ، وبالنسبة إلى الناس العاديين فهو زميلهم الذى ينتصر لهم على الشخصيات الكبيرة ، وإلى الباحثين عن الجمال فهو الخالم الذى ينقب عن الجمال فى هذا العالم القامى ، وبالنسبة إلى النساء فهو يستدر عاطفتن ، وحاسة الأمومة عندهن .

وأهم ما ساعد شابلن على نجاحه فهمه العميق

لطبيعة الإنسان ، وذلك نتيجة للظروف الخاصة المحيطة به ، والتي منحتها معرفة الحياة ، وقوة ملاحظته للناس وتصرفاتهم من سن مبكرة . وشابلن يقول : « ليس هناك سر يتعلق بإضحاك الناس .. كل ما فعلته أنى احتفظت بمعنى مفتوحين ، وبغفلى متيقظاً ، لأى الحقائق أو الأحداث التى يمكننى استغلالها فى مهنتى .. ودرست طبيعة الإنسان وتصرفاته ، فبدونها لا يمكنى أداء عملى » . وقال فى مكان آخر : « هدفت فى جميع كوميديائى إلى السخرية من الجنس البشرى .. فاحترامى للجنس البشرى ليس مائة فى المائة » .

وإلى جانب الزى الذى اختاره شابلن فإن تكوينه الجسدى ساعده أيضاً على تصوير شخصية الرجل العادى الصغير . وشابلن يعلق على ذلك بنفسه ، فيقول : « إنه لو كان طوله أطول بمقدار ٣ بوصات لاستحال عليه تقديم هذه الشخصية بنفسه » .

ولها الحقيقة ثابتة يعترف بها شابلن ، إن الصببة فى أمريكا هم الذين اكتشفوه . فبدأوا يقلدون الرجل الصغير المضحك ذا الأقدام الكبيرة ، وكانت صورته الكاملة المعققة على وأجهات دور العرض كافية لجذب جميع صببة المحى . وأخذ اسم شابلن يزداد شهرة حتى إذا قريت نهاية عام ١٩١٤ كان أكثر شخصيات السينما نجاحاً ، وأصبح محبوباً من الصغار والكبار من جميع الطبقات ، وبقي كذلك حتى الآن .

وقبل أن نتبع أعمال شابلن سندكر باختصار الظروف التى نشأ فيها ، والتي أثرت فى مجرى حياته .

ولد تشارلس سبنسر تشابلن يوم ١٦ من إبريل ١٨٨٩ فى لندن ، من أب يهودى فرنسى وأم من أصل إسباني وإيرلندى . وكان الأب يعمل مغنياً فى صالات الموسيقى ، بينما ترقص الأم وتغنى فى فرق صغيرة مختلفة ، وقد علما ابتهما الغناء منذ صغره . وفى الحفلات الخاصة بعد أن ينتهى والدان من عملهما ليلاً ، يخرج الوالد ابنه تشارلس من سريره ويوقه على المنضدة ، ويطلب

المخرج ، بل دخل المسرح بكل تعاظم ، وعلق عصاه على يده خطأ من طرفها الأسفل ، فسقطت على أرض المسرح ، وعندما انحنى ليلقطها سقطت قبعتها ، وظهرت البطانة الورق التي عملت من تناسب مقاسه وعندها أعاد القبعة فوق رأسه بدون البطانة سقطت حتى أذنيه . كان هذا الجزء المرتجل حدثاً في عالم الكوميديا ، وصمم شابلي منذ ذلك الوقت أن ينصرف إلى الكوميديا . ولكنه وجد أن بعض النكات التي يليقها لا تنال ما تستحقه من نجاح في بعض الأماكن ، حيث يستعمل الناس لهجة مقابلة لهجته ، ففكر شابلي في الاستغناء كلية عن الكلام والاستعانة بالحركات فقط .

وعمل شابلي بعد ذلك في فرقة « كارنو » التي كانت السبب في انتقاله معها إلى أمريكا في إحدى الجولات عام ١٩١٣ ، ومن ثم بدأت علاقته بالسنيما وعمره ٢٤ عاماً .

انضم شابلي إلى شركة أفلام كيستون Keystone في ديسمبر ١٩١٣ ، وانطوى بذلك تحت لواء ماك سينيت ، وظل شابلي يعاني كثيراً من المصاعب والمشكلات بينه وبين باقي ممثلي الشركة ، إلى أن تمكن من الظهور في فيلم « كسب العيش » في فبراير ١٩١٤ (بوبينة واحدة) من إخراج هنري ليرمان . ولم يكن لشارلي زيه المعتاد بعد بل كان يرتدي قبعة حريرية عالية وحذاءه فروك طويلة ومونوكل ، وكان يخلف دائماً مع مخرج الفيلم على الأسلوب الواجب اتباعه ، مما جعل ماك سينيت يسوء معاملته . وعندما عرض الفيلم في النهاية اعتقد المخرج وسينيت وبقيّة شركائه أنهم أخطأوا في اختياره ، ولكن إعجاب النقاد بالفيلم دفع سينيت إلى الاستمرار في التعاقد مع شابلي ، وأرسله مع المخرج ليرمان إلى الشاطئ قرب لوس أنجلوس ، لتصوير الفيلم الثاني « سباق عربات الأطفال » (فبراير ١٩١٤) وطلب المخرج من شابلي أن يرتدي زياً مضحكاً ،

منه أن يؤدي بعض الأدوار أمام الضيوف الموجودين ، وكان تشارلس يقلد كل شخص رآه ، ويمكنه غناء أية أغنية ، وكان ذلك وهو في سن الثالثة . وعندما أتم خمس سنوات من عمره حل محل والده في المسرح عند مرضها ، فأغرقه المتفرجون بقطع النقود من كثرة الإعجاب وطلبوه بالإعادة عدة مرات ، حتى كان والده يضطر إلى سحبه من المسرح . ثم توفي بعد ذلك والده من كثرة الشراب ، وفقدت الأم عملها ، فأمضى تشارلس ستين في ملجأ حتى استردته أمه .

وكان عمر تشارلس ٧ سنوات عندما اشترك في برنامج إحدى صالات لندن ، للقيام بدور كلب (مرتدياً زى كلب) ينبح ، ويؤدي باقي حركات الكلاب بكل نجاح . واستمر العرض ستة ونصف السنة ، وبعد انتهائه ، أرسل تشارلس إلى المدرسة فأمضى بها عامين هي كل نصيبه من التعليم إلى جانب الفترة التي أمضاها من قبل في الملجأ . وهو يعزو الفضل في تنقيبه إلى أمه . فقد كانت قوة ملاحظتها تفوق المعتاد ، فكان يمكنها مثلاً أن تستنتج من ملاحظة حذاء رجل ما ، والتصوير على وجهه ودخوله إلى الخضر ، أنه قد تشاجر مع زوجته وأنه غادر منزله بدون إفطار . وانتقلت عادة الأم في دراسة الناس إلى ابنها . وفي أحد الأيام عاد تشارلس إلى البيت فقالوا له : « إنهم » أخذوا أمه بعيداً وكان أخوه الأكبر قد رحل قبل ذلك إلى إفريقيا ، فبقى وحيداً في هذا العالم .

وظل شابلي يرقص ويفنى في الطرقات المتضرعة من سوق كوونت جاردن ، أو يعمل صبي حلاق ، ويتنام في الحدايق العامة . حتى عاد أخوه سيلفي من إفريقيا ومعه بعض المال ، فأخذ ينظم لتشارلس الاتصال بمندوبي المسارح والصالات ، فعمل في مسارح لندن منذ ١٩٠٠ في عدة أدوار ومثل عدة شخصيات مختلفة .

وفي إحدى التمثيليات ، وكان المفروض أن يقوم بتقليد شخصية دكتور مشهور ، فلم يذعن شابلي لأوامر

إساقى Emmsy على العمل خلال عام ١٩١٥ بأجر قدره ١٢٥٠ دولاراً في الأسبوع . . ويمكن شابلن من البعد عن تأثير ماك سينيت وأسلوبه الكوميدي ، وأصبح يخصص وقتاً أكثر لإنتاج كل فيلم ، وكان وقتئذ يعتمد في التحضير على فكرة أساسية فقط يتصرف فيها كما يشاء أثناء التمثيل ، فلم يعرف عنه أنه كان يعمل حسب سيناريو تفصيلي مجهز من قبل إلا في عهد السينما الناطقة .

وكان أول أفلام شارلي في عمله الجديد هو فلم « وتليفته الجديدة » (فبراير ١٩١٥) ، وثانيها « ليلة في الخارج » (فبراير أيضاً) ، وفيه يعود شارلي في حالة سكر فيضع عصاه في السرير بدلاً من نفسه ، ويحاول أن يعلأ كوباً بالماء من سماعة التليفون ، ويستعمل معجون الأسنان لتلميع حذائه . وفي فلم « البطل » (مارس) يضع شارلي حذوة حصان في قفاز الملاكمة ، من باب التنازل بالحدوة فقط ، ولكنها طبعاً تساعده على الانتصار على منافسه . تلا ذلك فيلم « في الحديقة » . وفي « هروب جيتي » (أبريل) يتهم شارلي على السيارات الحديثة . وفي « التسكع » يتقد ابنه أحد الأغنياء من خاطفها ، ثم يعمل في مزرعة أبيها حتى يعود خطيب البطلة ، وليس على شارلي عندئذ إلا أن يرحل ، ويعود إلى تسكعه من جديد . وتلا ذلك عدة أفلام حتى بلغت أفلام شارلي لشركة إساقى ١٦ فلماً أهمها « في البنك » (أغسطس ١٩١٥) وفيها يتضح أسلوب شارلي الجديد في الفكاهة ، كان يستمع إلى دقائق قلب أحد مندوبي البنك ، ثم يطلب منه أن يخرج لسانه فيستغل شارلي ذلك بأن يبذل طابع بوسنة ويلصقه على خطاب . وهو يبذل مجهوداً كبيراً لكي يفتح خزانة ، ثم يخرج منها مكنتة وجردلاً ليؤدي عمله .

وعندما انتهى عقد شابلن مع شركة إساقى ، عرضت عليه الشركة عقداً جديداً بنصيب في الأرباح اشترط فيه ألا يقل عن ٥٠٠,٠٠٠ دولار سنوياً ، ولكنه رفض

فأخذ الأخير يجمع الزى المطلوب بأن يستعير أجزاءه من رجال الاستديو وعماله الواقفين حوله : بنظفونا ضخماً ، وحذاء واسعاً جداً ، يلبس كل فرد منه في غير موضعهما ، وجاكطة ضيقة ، وقبعة أصغر من مقاسه ، وعصا خيزران ، وشنب صغير هو في الواقع جزء من الشنب المستعار الذي يستعمله سينيت . وكان على شارلي أن يسير بطريقة المضحكة في الطريق المخصص لسباق العربات ، وتلا ذلك عدة حوادث بينه وبين البوليس .

وفي فيلمه الثالث « ورطة ميلب الغريبة » (فبراير ١٩١٤ أيضاً) أضاف شابلن شيئاً جديداً إلى أسلوبه ، فهو يجري ثم ينحرف في زاوية حادة عند أحد الأركان ، رافعاً إحدى رجليه ليحافظ على توازنه ، قافزاً بالآخرى ، بينما ينظر إلى الخلف ويرقع بقبعة .

واستمر بعد ذلك يمثل في أفلام قصيرة يخرجها ليهрман أو سينيت ، حتى أصبح شابلن يخرج أفلامه بنفسه ابتداء من فيلمه الثالث عشر (مايو ١٩١٤) واستمر شابلن في العمل مع شركة كيهتون حتى آخر العام ، ظهر خلال ذلك في ٣٥ فيلماً ، أي بمعدل فيلم في كل أسبوع فيما عدا فيلماً طويلاً واحداً استغرق عمله ١٤ أسبوعاً .

ويمكن شارلي خلال عامه الأول في صناعة السينما من استكمال شخصية « الرجل الصغير » التي استمر في أدائها في غالبية أفلامه التي تلت ذلك ، وهي شخصية الرجل المهضوم الحق في المجتمع ، المحروم من ضروريات الحياة كالقوت والسكن والحنان ، وهو يضطر إلى الاستعانة بذكائه لكي يحصل على ما يريد ، ولو بطرق لا يقرها المجتمع .

...

عرض ماك سينيت على شابلن مبلغ ٤٠٠ دولار في الأسبوع عن العام التالي ، ولكن شابلن طالبه بمبلغ ٧٥٠ دولاراً ، فاختلفا وتعاقد شابلن مع شركة أفلام

وتعاقد مع شركة ميوتوال .

...



١٩٢١

شارلي

أخذ الملب كرهية . ومن الأفلام البارزة في هذه الفترة أيضاً فلم « شارع سهيل » (يناير ١٩١٧) و « المصححة » (إبريل) و « المهاجر » (يوليو) .

...

تعاقد بعد ذلك شابلي مع شركة First National على إنتاج ٨ أفلام في مدة ١٨ شهراً ، وذلك نظير مبلغ مليون دولار . وكان لشارلي حرية التصرف كما يشاء في هذه الأفلام الثمانية ، وكل أفلامه منذ ذلك الوقت أصبحت ملكاً له يتصرف في عرضها كما يريد .

وكان أول أفلام هذه الفترة ، وأهمها في الوقت نفسه ، هو فلم « حياة كلب » (إبريل ١٩١٨) فشارلي وكلبه في حالة قاسية من الجوع . . يشاهد كلب شارلي بقايا طعام في وسط الطريق فيسرع إليها ، ولكن بقية الكلاب تتخاطفها فيتدخل شارلي ، ويخطف هو الأكل . . الكلاب تجرى وراءه . . أحدها يتعلق في بتلولونه ،

عمل شابلي مع شركة Mutual خلال عامي ١٩١٦ ، ١٩١٧ نظير ٦٧٠,٠٠٠ دولار سنوياً (١٠,٠٠٠ دولار أسبوعياً) ومكافأة سنوية قدرها ١٥٠,٠٠٠ دولار) وكانت أفلام شابلي تعرض في جميع أنحاء العالم وقتئذ ، وكان يطبع من كل فيلم ٥٠٠ نسخة وهو رقم كبير إذا قورن بأفلام أمريكا في أيامنا هذه ، إذ يطبع منها ما بين ١٥٠ ، ٢٠٠ نسخة فقط .

واستعمل شابلي في أول أفلامه لهذه الشركة « الملاحظ » (مايو ١٩١٦) فكرة الشييه ، فشابلي وشييه يسببان الفوضى في المحل التجاري الذي يعمل به . وأنتج شابلي خلال هذه الفترة ١٢ فلماً كلها من تأليفه وإخراجه وتمثله . . كان أفلامها مهمة فلم « الساعة الواحدة صباحاً » (أغسطس ١٩١٦) فهو يظهر وحده في الفيلم لمدة ٢٥ دقيقة . ولكن شابلي نفسه لم يرق له هذا الفيلم فيها بعد ، فقال عنه : « فلم آخر كهذا ، وينتهي شارلي » .

ومن أهم أفلام هذه الفترة والتي كانت تعرض دائماً أفكاراً جديدة لشابلي ، فلم « الشريد » (يوليو ١٩١٦) فعندما يعزف شارلي على الكمان تقوم البطلة بفسيل الملابس على أنفامه ، وعندما يسرع في العزف تسرع هي في الفسيل حتى ينقلب الحوض . وفي « الكونت » (سبتمبر) يعلق شارلي عصاه في الثريا (النخفة) ، ويمسك بها كي يضمن عدم انزلاقه على أرضية المرقص . وفي فلم « محل الموهنات » (أكتوبر) نرى شارلي يجتبر ساعة منبه ، فهو يضع سماعة الدكتور عليه ، ثم ينقر بإصبعه عليه كأنه دكتور يفحص رئة ، ويطلق الجحش ، ثم يفتح المنبه بفتاحة علب ، ويضع فم التليفون في عينه كالساعاتي ، ويزيت المنبه بجهاز معالجة الأسنان ، ويخرج الزمبلك لقيسه كما يقاس القماش . . وأخيراً يجمع كل لما تبقى ويضعه في قبعة الزبون ، ويرفض



ولا يتركه إلا بعد أن يتربع جزءاً كبيراً منه . . ويفوز شارلي وكلبه بالأكل . . شارلي يشاغل ضاحك عمل حتى يتسنى لكلبه أن يسرق له السمكة . . شارلي يدخل مرقصاً ، ويضطر إلى إخفاء الكلب في بنطالونه ، ويبقى ذيل الكلب ظاهراً من مؤخرة بنطلون شارلي .

وعندما أنتج شابلين فلم « الصبي » (فبراير ١٩٢١) أعطته الشركة ٦٠٠,٠٠٠ دولار زيادة عن العقد ، وكذا ٣٠ من الأرباح (وصلت أرباح هذا الفيلم إلى ٢,٥٠٠,٠٠٠ دولار) . واتى شابلين من إنتاج الأفلام الثمانية المتفق عليها في فبراير ١٩٢٣ ، بدلا من أكتوبر ١٩١٩ ، نظراً لاضطراب حياته الخاصة ، وقيامه بعدة رحلات طويلة للخارج .

...

نأى بعد ذلك إلى المرحلة الأخيرة من أعمال شارلي عندما انضم إلى شركة United Artists وقد ساعد في تكوينها ١٩١٩ مع جريفيث ودوجلاس فيربانكس وماري بيكفورد ، ولكنه لم يتمكن من الاشتراك معهم فعلياً قبل عام ١٩٢٣ ، وقدم لنا الأفلام التالية :
 امرأة من باريس ١٩٢٣ - البحث عن الذهب ١٩٢٥ - السرك ١٩٢٨ - أنوار المدينة ١٩٣١ - العصر الحديث ١٩٣٦ - الدكتاتور العظيم ١٩٤٠ - مسيو فيردو ١٩٤٧ - أضواء المسرح ١٩٥٢ .

...

لم يمثل شابلين في أول هذه الأفلام « امرأة من باريس » بل اكتفى بالتأليف والإخراج ، وقام بالتثيل أدولف منجو ، وإدنا بريانس التي قامت من قبل بلور البطلة في أغلب أفلامه .

وفي فلم « البحث عن الذهب » قام شابلين بتمثيل الدور الرئيسي بالإضافة إلى باقي أعماله . وعندما أعدت نسخة جديدة من هذا الفيلم للعرض منذ سنوات قليلة أضيف له شريط صوت ، قام فيه شابلين بكتابة التعليق والإلقاء ، كما قام بتأليف الموسيقى التصويرية للفلم .

١٩٢٥

« البحث عن الذهب »

وقد شحت لنا الفرصة أخيراً لمشاهدة هذا الفيلم في أوائل سبتمبر الماضي في « ندوة الفلم » التي تقدمها مصلحة الفنون .

أما عن أفلام شابلين الناطقة فأولها هو « أنوار المدينة » ولشابلين ميزتان واضحتان بالنسبة إلى ذلك ، هما صوته الرخيم ، وخبرته المسرحية ، ولكنه بالرغم من ذلك لم يقبل أن يعتمد على الحوار ، واستمر في الاعتماد على الحركات فقط ، ومن الأسباب التي دفعته إلى ذلك أيضاً أن استعمال اللغة الإنجليزية سيحدد سوق عرض الفيلم . وقصة الفلم تدور حول فتاة عيame (تمثيل فرجينيا شيريل) تأثرت بشقة شارلي وعطفه عليها ، حتى إذا ما تم علاجها بفضله ، ورأته لأول مرة استمرت في حبه ، في الوقت الذي اعتقد فيه شارلي أن عليه أن ينسى علاقته بها .

وفي فلم « العصر الحديث » ترى المصنع والمدير منهمكا في حل إحدى لعب الخشب المعشق . . وفي



١٩٣٦

« العصر الحديث »

أهل هذا البلد بديمقراطية حقّة وحرية سليمة .
وعندما يقوم شارلي بدور الدكتور هينكل (شخصية
يُرمز بها إلى هتلر) فهو يستعمل ألفاظاً عامة لا تدل
على أية لغة ، وعندما يقوم أيضاً بدور الخلاق اليهودي في
الفلم نفسه فإنه يستعمل ألفاظاً بسيطة تفهم في أي بلد
في العالم . . وكانت المواقف بين هينكل ونابوليني
(المقصود به موسوليني) هي المواقف المضحكة في الفلم .
ولم يلق الفلم نجاحاً يذكر في بلد عرضه ، ولكنه حاز
مكانته بعد نهاية الحرب ، عندما عرض في كل أنحاء
أوروبا حتى في ألمانيا وإيطاليا . . ومن المناظر التي
لا تنسى من هذا الفلم مرور عربة هينكل أمام التماثيل
المقامة في الأماكن العامة والميادين كتماثيل فينوس والمفكر
وغيرها ، فنجد أن كل التماثيل قد عدلت لترفع أيديها
بالتحية للدكتور العظيم .

أما فلم « مسيو فيردو » فقد زاد من سطخ السلطات
الأميركية على أعمال شابلن ، واشتدت حملة اتهام
بالنشاط غير الأمريكي ، عقب عرضه . فهو دائماً

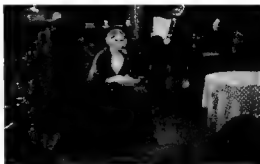
منظر آخر يظهر المدير على شاشة أمام العمال يصرخ
فيهم لزيادة الإنتاج . . الآلات الضخمة الجالعة . .
الشريط المتحرك الذي يمر أمام علة عمال ، من بينهم
شارلي ، وعليه أجزاء من آلات يقوم كل عامل منهم
بنصيبه من العمل فيها ، عندما تمر أمامه على الشريط .
وكان نصيب شارلي أن يثبت الروابط (الصواميل) فكان
يؤدي ذلك على توقيت موسيقي . وعندما يقصر لحظة
قصيرة لكي يحك جلده فيها ، فإن العمل كله يرتبك ،
ويضطر للجري وراء الشريط لكي يكمل ما نقص ،
فيعطل باقي العمال عن تأدية دورهم . ويغادر شارلي
المصنع ، وما زالت حركة تثبيت الروابط « الصواميل »
تؤثر على أعصابه ، فما يكاد يرى أضرار ثياب السيدات ،
حتى يسرع إلى تثبيتها ، بالمفتاح الإنجليزي ؛ . ويستمر
في السخرية من عصر الآلة حتى يصل إلى الآلة التي
تطعم الإنسان أوتوماتيكياً : تدخل الشورية في فمه ،
ثم يأتي دور الخضر ، ثم تناوله قطعاً مناسبة من الخبز .
ولا تنسى الآلة أن تقوم بعملية مسح فمه عن آكل الآخر . .
حتى تختل آلية الجهاز ، ويختلط عليها الأمر قبل أن
يتمكن أحد من إيقافها ، وإفقاد شارلي منها . . وقبل
أن يغنى شارلي مع بطلة الفلم بوليت جودارد في النهاية
فإنه يغني لنا ، ولأول مرة منذ ظهوره في السينما عام
١٩١٤ نسمع صوت شارلي ، ولو أن كلام الأغنية
كان لا يمت إلى أية لغة بصلة .

وبالنسبة لفلم « الدكتور العظيم » فقد استغرقت
كتابة السيناريو من شابلن ثلاثة أشهر كاملة ، واستمر
التصوير فترة تزيد عن أربعة أشهر ، وبلغت نفقات
الفلم مليوني دولار . وعندما عرض الفلم في أواخر عام
١٩٤٠ اعتقد النقاد أن شابلن قد خرج عن ميدانه ،
ولكنه قال : « كان علي أن أفعل ذلك ، لم ضحكاتهم ،
والآن أريد منهم أن ينصتوا لي . لقد أنتجت هذا الفلم
ليهود العالم . . لأنني أريد أن أرى عودة الكرامة والشفقة .
أنا لست شيوعياً ، بل إنساناً مجرداً ، يريد أن يتمتع

يعرض علينا الرجل الصغير في أفلامه السابقة كضحية لعدم التأمين الاجتماعي ، ولضياع العدالة في المجتمع . أما في فلمه الجديد فقد ذهب إلى نهاية الشوط بطريقته المسترة نفسها .

ومثاليات شابلن بسيطة دائماً ، وواضحة في رموزها : الكوخ الصغير المزهر هو حلم الرجل ، في أي مكان في العالم ، إلى جانب الزوجة الحية . فإذا ما تنكرت له الإنسانية ، وحرمته من هذا الحلم ، فإن روحه تنسج إلى الشر ، فصيح قاسياً عنيفاً من دعاة المزعجة ، فيصبح « مسيو فيردو » . وفي هذا الفلم يقدم لنا شابلن نوعاً جديداً من سحرته من المجتمع . فالفلم خال من المواقف العاطفية إلا عند ما تنكشف العلاقة بين فيردو والفتاة الضالة ، التي لم يقو على إقناع نفسه بقتلها ، لأنه اكتشف أن حالها مثل حاله ، وأنها ليست كبقية الناس الذين يحاربهم . لأنها هذه السخرية ، مهزلة الجرائم ، التي تكون الدافع لهذا الفلم . فالفلم يقترح أن الجريمة مسلية ما دامت الضحايا من النساء ذوات الشخصيات الشادة . ولو أن هذا العمل من أعمال شابلن لم يعجب عدداً كبيراً من المتفرجين إلا أنه قصد به أن يتحدى قسوة الإنسانية . فشابلن نفسه ، إنجليزى الجنسية حسب مولده ، أصبح شخصية منعزلة في أمريكا غير محبوب كشخص في حد ذاته ، كل هذا يعود إلى رفضه القيام بأى عمل في جانب الحرب العظمى الثانية ، مما قوى شوكة المعارضة ضده . والناس يقولون على الفنان ما دام يسليهم ، أما إذا أوضح لهم عيوبهم ، وانفقد مجتمعهم فلن يرحبوا به . ومسيو فيردو يوضح لنا كل هذا فهو في حرب مع المجتمع .

هو شخص عادى متزوج من امرأة مقعدة مخلص لها ، ويعيش معها في منزل ريفي يتفق وأحلامه ، أما عمله في المدينة الذي يقوم به في الخفاء فلا يثير شكوك زوجته البتة ، فهو مواطن عتزم بمنع ابنه من ارتكاب أى خطأ مهما قل أمره . . هذه هي حياته ما دام آمناً



١٩٣١

وار المدينة »



١٩٣٦

مصر الحديث »



١٩٤٧

سيو فيردو »



الفناء بين كالفير و تري

«أضواء المسرح» ١٩٥٢

بنسبون حيث الفتاة مستلقية على سريرها ، وزجاجة السم في يدها وصنبور الغاز مفتوح . . ونعود ثانية إلى الشارع حيث يقرب كالفير (شابن) وهو سكران . . واكتشاه للفتاة . ورغبته في المساعدة ، وفي إعادة الحياة إليها بالرغم من فقدته لوعيه من كثرة الشراب . . أما الحوار الذي دار بينهما بعد ذلك ، وتأكيده العاطفية عن جهال الحياة ، واستعادتها للثقة فكان له أثر قوي . . حركات كالفير للتعبير عن رغبة الزهرة في النمو والصخرة في الثبات ، واعتراف الفتاة بتعاسيها لإصابتها بالشلل . . ثلاثة متسولون يغنون في الشارع . . والمغازلة التقليدية بين كالفير وصاحبة البنسيون العجوز . . ولا يسع المتفرح من شدة الإخلاص في التمثيل والدقة في التفاصيل إلا أن يشعر وكأنه مع كالفير وفي الحجرة نفسها يستمع إلى كلامه ، ويلتفت من آن لآخر إلى الفتاة المستلقية في سريرها ليراقب حركاتها . ويعتبر حلم كالفير الأول مثالا للكوميديا الممتازة خصوصاً في فصل مدرب البرافيت . والتعرف بين كالفير ، والفتاة تري (من تمثيل كلير بلوم) في هذه اللحظة بالذات ، وفي هذه الظروف

في عمله في البنك . . أما وقد انقلبت الأمور عليه ، وفقد وظيفته فهو مضطر إلى أن يعيش بأية وسيلة ينشئ عنها ذهنه . فهو يتزوج سلسلة من النساء اللاتي لا يتفق معهن في الذوق ، الغنيات اللاتي يهشن المعيشة التي تذكره دائماً بانعدام أي ضمان اجتماعي في عمله السابق . وهو يقتلن الواحدة تلو الأخرى ، ويعود دائماً إلى أسرته الصغيرة في الريف محملاً بالفنائم . هذا هو محور القصة ، تطفله بعض الفكاهة هنا وهناك . وفيردو لم يعطف إلا على زوجته المقعدة والفتاة الضالة . فبينما هو يتردد في إعطاء الأخيرة كأساً من الخمر المسموم يزداد الموقف كله توتراً ، ولا نسمع سوى الحوار ، وعندما ترجع كفة الرحمة ، ويزول احتمال وقوع الجريمة ، عندئذ فقط يسمح لنا شابن بالاستماع إلى الموسيقى التصويرية . .

آخر أفلامه التي شاهدناها في مصر فلم «أضواء المسرح» ، نرى في اللقطة الافتتاحية منه أحد شوارع لندن والأطفال يحيطون بالأرغن المتجول ، ثم تنتقل مباشرة إلى الدراما إذ نتبع الكاميرا إلى حجرة في



١٩٥٢

الباليه الأخير من فيلم « أضواء المسرح »

كلها فخر وسخرية : « لا يمكنى . . يجب أن أستم . .
فهذا هو القدم » . ثم تنتقل إلى فصل الباليه أخيراً ،
وهو تصوير شاعري عن الموقف كله ، وهنا يجب أن نذكر
أن موسيقى الفيلم من وضع شابلن أيضاً . . .

هناك مشاهد لا تنسى في هذا الفيلم مثل اكتشاف
كالفيرو لحلو الصالة من المفترجين بعد تأدية فصل
« مدرب البراغيث » ، ومشهد البروقات التي تؤديها تيرى ،
وتصوير خشية المسرح من أعل أثناء تغير المناظر ،
واللقطة الممتازة عندما تنحرك تيرى وهي ترقص في الباليه
الأخير حتى تستقر أمام الكاميرا ، فتحجب كالفيرو
عنا ، وهو ممدد على النقالة في الكواليس .

. . .

ترك شابلن أمريكا بعد ذلك إلى أوروبا وهو يعضى
أغلب أيامه الآن في سويسرا بعيداً عن المشكلات ،
وقد جاءتنا الأنباء أخيراً بأنه قد انتهى من إعداد فلم

نعرض أمامنا مستوفاة من حيث الدراسة والتحليل ،
فيينا خبرة كالفيرو وحكمته يجذبان الفتاة تيرى ولأنهما
تجعلانه ينسحب فيما بعد من هذه العلاقة . . وعندما
يدغمها فشله إلى المسارعة لحمايته ، نجد أن نجاحها
سيفصله عنها ، فنه استمدت إيمانها بالحياة ، وأرادت
أن تقامم سعادتها شاباً في مثل سنها . . وحينما يتذكر
كالفيرو أيام شبابه ، وكيف ولى بلا عودة يتيقن من أن
ما جمعهما سوياً في البداية هو نفسه يدعوها الآن إلى
الانفصال . .

ولذا ما اتبيننا من المقابلات بين كالفيرو وتيرى
ننتقل إلى اقتناع الفتاة بأنه يمكنها أن تمشي ثانية . ثم
يلتقي الاثنان فيما بعد ، بعد فشله ونجاحها ، عندما
لا تقدر تيرى على أن تقول « أنا أحبك » فتقول بدلاً منها
« سأفعل أى شيء لإسعادك » . وعندما يجبرها أنه
لا شيء قدولى ، وإنما كل شيء قد تغير فقط فتسأله :
« لماذا لا تعود إلينا ؟ » فتكون إجابته حزينة ، ولكن

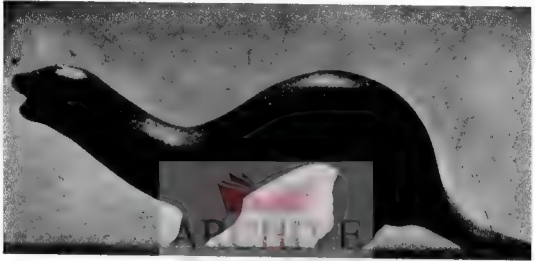
أهم المراجع :

- ١٩٥٠ طبعة Spotlight on Films كتاب
- ١٩٥٠ طبعة Film كتاب
- ١٩٥١ طبعة Charlie Chaplin كتاب
- ١٩٥٣ عدد يناير Sight and Sound مجلة
- ١٩٥٥ طبعة Film and the public كتاب

جديد يعرض الآن في أوروبا تحت عنوان « ملك في نيويورك » . ولا ينتظر طبعاً أن يعرض هذا الفيلم في أمريكا . بلد الحرية التي تنكرت لحرية الرأي .



فنون شعبية فن النحت عند الإسكيمو



(ابن عربس)

« وعلى الكاريبو » لا يمكن أن تقارن — مع ما يتوافر لها من راحة ودفع — بأى شىء آخر استطاع العالم المتحضر أن يصنعه ، ثم إن « الكاياك » ذلك الزورق النحيل الذى يستعمله الإسكيمو أدق ما ابتكر من العائمات التى تمخر عياب الماء .

على أن هذه الحياة شبه البدائية حالت دون أن يتوافر أى لون من التخصص في العمل ، ولهذا يجب أن تتوافر في الأسرة كفاية ذاتية ، فكل فرد يجب أن يعرف كيف يصنع حذاءه ، وكيف يمد السهام والرماح لصيد الحيتان ، وكيف ينشد أغنيته ، وكيف يطارد الحيوان ويقتصه . وقد كان لحياة الصيد أثرها فيما يتوافر لهم من دقة الملاحظة التى عاوتهم على إيجاد فن يميز الطابع ، ذلك

يقطن الإسكيمو الصحراء الجليدية في شرق كندا وعلى طول سواحل خليج هدسون وجزيرة « بفسن » في خيام وكهوف من الجليد . وهم قوم رحل يعيشون على صيد البر والبحر للحصول على حاجتهم من الغذاء والكساء ، ويقل تعدادهم عن خمسة آلاف نفس يعيشون مبعثرين في جماعات صغيرة وسط أرض فسيحة تصل مساحتها إلى ما يزيد على نصف المليون من الأميال المربعة ويعملون في صيد البر والبحر ، الذى يمدحهم بالغناء والكساء وبالزيت اللازم لتدفئة مساكنهم .

ومن المحتمل أن يكون الإسكيمو هم الذين أدخلوا نظام الثياب المهاكة من البلود والفراء إلى أمريكا ، فإن رداء « الباركة » ، وسراويلهم وأحذيتهم المصنوعة من جلد



« ثور المسك »

وبالرغم من أن هذا الفن الشعبي له طابعه البدائي ، إلا أنه كان كبير الأثر في رفع اقتصاديات الإسكيمو ، فضلاً عن أنه أكسبهم الثناء والمديح حيناً عرض للنظارة .

هو فن النحت ، لتصوير حياة الإنسان والحيوان في هذه البلاد النائية التي بقيت على هامش العالم المتحضر لآلاف من السنين .



↓ السمك الصخري

↑ الأرنب





الهدب القطنى

الصخور المدعومة الحس والحياة نحتوا تماثيل مليئة بالخيال والتصور ، فنقلوا صور الإنسان والحيوان مما يعيش حولهم ، بل صوروا أيضاً نماذج بشرية وطيوراً وحيوانات لا صلة لها بالبيئة التي تحيط بهم ، وقد جاءت هذه كلها من وحي خيالهم وأحلامهم ، مما يكسب بعض أعمالهم الفنية طابع « الكاريكاتور » ، ومع أنهم يضيفون إلى تماثيلهم بعض الزخارف السطحية إلا أن هذه الزخارف لم تعطل

وفي غمرة الصراع من أجل الغذاء والمأوى ، ومع عدم توافر الخشب إلا ما تقطفه المياه على الساحل ، ومع عدم وجود الأقمشة والمنسوجات ، ومع عدم إمكان الحصول على الألوان والأصبغ . فقد اضطر الإسكيمو للاتجاه إلى الصخور التي في أراضيهم لينتجوا هذا الفن الجميل . ويستخدم الإسكيمو الصخور في صنع كل ما يحتاجون إليه من أدوات في حياتهم اليومية . ومن هذه

من دقة إبراز الشكل الأصلي الذين يتراءى لهم . وهذه الأعمال الفنية البدائية ، وبعد أكثر من قرن من وصول بعض مظاهر الحضارة إليهم ، ما زالت محتفظة بأصالتها وحيويتها وعنفوانها .

وقد اضطر الإسكيمو للظروف المحيطة بهم إلى أن تكون كل منتجاتهم الفنية صغيرة الحجم ، فالناس الذين يعيشون في تجوّل دائم يتعقبون حيوانات الصيد ، وهم يعتمدون عليها للحياة والغذاء ، ليس في وسعهم أن يحملوا معهم التماثيل الكبيرة الحجم .

والواقع أن المثال المتحضر لا يستطيع أن يجارى الإسكيمو في صناعة التماثيل فهؤلاء الناس لا يعرفون شيئاً عن « الدقماق » Mallet ولا عن « المقطع » chisel ، ولا يملكون قط آلة للقياس ، بل إن الفنان الإسكيمو إنما يعمل بذات الآلات التي يستخدمها في حياته اليومية ، والتي يصنع بها « كاياكه » الصغير ، ويحفر بها آيته الحجرية التي يعد فيها طعامه . ويصنع بها الحرايب التي يستخدمها في اصطيد الحيتان .

وتقدم التماثيل التي يصنعها الإسكيمو قصة حياة الحيوان كما يراها هو ، فنجد البومة وهي تحرس وكرها ، والنذب متبوعاً بصغاره ، والطائر الذي يكافح للتخلص من قبضة صبي صغير ، وهكذا . فالفكرة دائماً بسيطة ولكنها واضحة وضوحاً مباشراً .

وتوافر للإسكيمو دراية بالحيوانات والطيور والحيتان التي هي في جملتها جزء من حياته ، ولا يمر يوم دون أن يرى الكثير منها في صورة ما ، ثم إنه ليس من الغريب أن يؤمن الإسكيمو شبه البدائي بأن الحيوانات تتحدث إليه في مناسبات خاصة ، وعندما يقص حادثة صيد ويعيد سرده مرة بعد الأخرى فإنه يروي ما دار بينه وبين الحيوان من نقاش ، ويبدو له هذا كأنه حقيقة مثلها مثل ما يذكروه من ثورة غضب عجل البحر المطعون بالحرايب .

ولما كانت المخلوقات البشرية هي محور الفن عند الإسكيمو فإنها تقدم أكثر الاتجاهات الموضوعية في ذلك الفن ، ذلك لأن حياة الناس مليئة وهي أكثر تبايناً واختلافاً من حياة الحيوان ، ولذا فإن تعقب الصيد للذب القطبي ، وحمل الأم لطفلها ، ورقص الصغير على ركبتى أمه من أحب الأغراض التي يبرزها الفنان البدائي في صناعته . ويعبر الإسكيمو عن نفسه ومشاعره في الأحجار والعاج والقرع بل بالأعشاب التي تنثر في الصحراء الجليدية حيث يقم منزله ، ولكنه عندما يفكر إلى المواد الأولية للصناعة فإنه يعبر عن نفسه في الأشكال التي ينتحها في الصخر الجلامد .

ويحاول الإسكيمو أحياناً أن يصور الحيوانات التي انقرضت من حوله ، وما ظل يتوق إليها في غذائه ، وقد صنع « كوميالك » تمثالا للأرنب القطبي واعتمد على ما سمعه من وصف كبار السن الذين رأوا هذا الأرنب قبل عشرات السنين . وعندما صنع « كوميالك » تمثاله كان مدفوعاً بفكرة خرافية هي استدعاء هذا الأرنب الذي اختفى من الأرض ليعود إليها من جديد .

ولثور المسك Musk-ox قيمة كبيرة بالنسبة للإسكيمو فقد كان يؤمنه من أقدم العصور — بكميات كبيرة من اللحم ، وكان يصنع من قروته السهام ، وكان شعر فرائه يمدّه بالدفء والحرارة ، ولهذا الثور مكانته في قصص الإسكيمو وأغانيه ونحته ، ويظن المثال أنه يصنعه تماثيل الثور يستحثه على البروز للصيد .

ولكن للأسمك وضعاً آخر ، فالإسكيمو لا يفكر فيها إلا عندما تقفر الأرض من الحيوانات الكبيرة التي يتطلب اصطادها مهارة ، ولا يرضى الإسكيمو أن يراه أحد عند حافة حفرة صغيرة وسط الجليد قابلاً في صبر ينتظر مرور سمكة صغيرة ، وتبدو هذه الفكرة نفسها في فن المثال ، ولهذا فإن تماثيل الأسماك نادرة جداً أبرزها فن « تونو » من رأس حورسيه في جزيرة « يفن » .

بممارسة الجميع .

ولكن ما هي حوافز هذا الإنسان في فنه ؟ ربما كان يتعلق بأهداب البقية الباقية من حضارة منسية ، حضارة القارة الآسيوية التي نشأ فيها بلا شك ، وربما كان الدافع حبه للصناعة ، ولكن الأقوى هو أن الجلو القاشي يرغم الإسكيمو على البقاء طويلاً في «سكنه» ولهذا وجد في النحت وسيلة للتسلية ، وتبعاً لهذا يتوافر له الوقت ليكمل من موهبته وليصل بفنه إلى درجة كبيرة من الدقة .

وقد يجد أحد الإسكيمو الجمال في الخطوط النحيلة المنحنية التي لا ين عرس ، ويراه آخر في الكتلة الضخمة من اللحم التي لعجل البحر ، ويحاول ثالث أن يوضح الجمال في دهاء الدب . إن هؤلاء الناس يراقبون تفاصيل حياة الحيوانات التي تعيش حولهم ، ثم ينتحون في لحظات الهدوء ما يتذكرونه من هذه التحركات ، إنهم ينتحون في الصخر دون إحساس برسالة فنية ذلك لأن الفن عند الإسكيمو لم يصل بعد إلى مرتبة التخصص فالفن



وعل الكاريبو

أَنْبَاءُ وَآرَاءُ

المسألة السوداء

كتاب جديد «لأريخ ماربينك»

لأريخ ماربيا ريمارك كاتب أبغض الحرب ، وناصبها العداء ، فكان من أشد الناقمين على شوروها وويلاتها ، وقد ظل على كراهيته لها ، لم تلن له في ذلك قناة ، وكتابه : « لا جديد في الميدان الغربي » ، وكذلك كتابه : « زمن الحياة » ، وزمن الموت « جملة في طبيعة الأدياء الذين حملوا على الفاشية حملة شعواء لا هوادة فيها .

وقد أصدر « ريمارك » أخيراً قصة بعنوان : المسألة السوداء » تدور أحداثها في عام ١٩٢٣ . وقد بين الكاتب في مقدمته المواقف التي حفزته إلى تذكر تلك الأيام الخالية التي كان الأمل يرفرف فيها كالثواء الخفاق « وحين « كنا نظن أن تجربة حرب عالمية فيها عبرة للجيل » . و « ريمارك » لا يذكر الآمال المتهاة المخططة التي كانت تشدها الأجيال الأولى الناشئة بعد الحرب العالمية الأولى ، إلا لأنه يشهد آمال الجيل الحاضر ماضية في هذه السبيل ، ففي الوقت الذي لم تخف منه بعد « رائحة الدم واوراد التي خلفتها الحرب العالمية الثانية ، نرى قوى الشر تعد للعدة لإثارة حرب جديدة ، لعلها أشد من سابقتها ضراوة ، وفكاً . . .

ومع أن القصة تتناول حقبة يفصلنا عنها الآن ما يزيد على ثلاثين عاماً ، فإنها تنطبق على أحوال العهد الحاضر ومشكلاته ، وتصورها تصويراً يدعو إلى العجب ، لما بلغه من صدق وواقعية . و « ريمارك » ، إذ يستعرض

عودة العسكرية الألمانية إلى الحياة بعد الصراع العالمي الأول ، يحذر من الخطر الناجم عن بعثها إلى الحياة من جديد .

وقد اختار الكاتب أحد المحاربين القدماء بطلا لقصة— هو Ludwig Bodmer لودفيج بودمر— كان يعمل في حاثوت لتشجيع الموتى ، ويعزف على الأرغن في كنيسة تابعة لإحدى مستشفيات الأمراض العقلية ، ويا يكاد الليل يحن حتى ينتظم هو وجماعة من أخلائه ، يفيضون في اللهو ، وينغمسون في الملاذ .

و « لودفيج بودمر » يحس في قرارة نفسه أنه من ذلك الطراز من الرجال اللاهين الذين لا يكتثرون بشيء ، ويسحرون من الحياة ، ذلك أن الحرب سلبته الأهوام وانتعالم العقبة التي نقاهها على يد مريه . لذلك طرح الرأى والتظاهر بالدين ، ولم يحفل بالتقاليد والأصول الخلقية التي تواضع عليها المجتمع ، وكفر بالعبارات الطنانة التي ابتدعها دعاة الوطنية لتجديد الواجب ، وتقديس الوطن . تلك الأسماء التي يفصلها استطاع الاستعمار الجرمانى أن يؤدي بملايين الرجال ، ويدفع بهم إلى مذنبه بشعة رهيبة .

وهكذا لم يعد شيء قادراً على استثارة شعوره ، أو تحريك وجدانه : فلا الموت ولا الحوادث البشعة ، ولا الأعمال الشاذة أو التي يندى لها جبين الإنسانية وتجلب إليها العار ، تحرك شعوره الذي همد ، أو حسه الذي تلبد . ومع ذلك ما يزال الذين حوله يرون فيه طفلاً ، ويُعجبون بما يسمونه مثالية مبيلا إلى العاطفة والخيال ، ولم ؟ لأنه يريد إدراك كنه الأمور ، ويحاول أن يبحث عن أسبابها العميقة الخفية ، ولأنه يستنكر

إلى حكام ألمانيا الغربية الحاليين الذين ينتهجون سياسة أكثر خطراً ، إذ لم يكن هؤلاء مرتبط بمعاشات سخية لرجال «الجستابو» والقادة النازيين ، وغيرهم من مجرمي الحرب فحسب ، بل لأنهم أسندوا إليهم وظائف هامة في الدولة ذات مسئوليات جسيمة .

وقد كشف الكاتب النقاب عما يستتر وراء السماح والطبقة اللتين يبلو بهما النظام « البرجوازي » - من واقع قاصر مريو . ويسود القصة في كل جزء من أجزائها صورة هزلية « للمسلة السوداء » ، وهي نصب جنائز من الجرائيت ، باهظ الثمن ، يمثل الصلف والغرور . وقد ظل هذا النصب في الحانوت الذي يعمل به « لودفيج بودمر » أمداً طويلاً ، لا يحجم الناس عن شرائه ، بل كان موضع سخريتهم وذرائعهم . ولكن « لودفيج » يبتدى أخيراً إلى « تصريف » المسلة لتوضع فوق قبر « بنى » معروفة .

وإذن ، فالمسلة السوداء ترمز من بعض النواحي إلى « أرفع المثل العليا » التي تؤمن بها البرجوازية ، وترمز في الوقت نفسه إلى الواقع المادى الذي صار إليه المجتمع البرجوازي .

ويرى القارئ مع « لودفيج بودمر » النتائج الرهيبة التي خلفتها الحرب ، وتخفض عنها التضخم وانهباء سعر « المارك » ، ذلك أن متعهد دفن الموتى قد ازدهرت أعماله بشكل لم يسبق له مثيل ، وتضاعفت أرباحه لكثرة من يموت من الناس : فالحمى الإسبانية تحصد الكثيرين ممن أضناهم الفقر وأهزم الحرمان ، وتنفذ الكارثة الاقتصادية أناساً كثيرين إلى الانتحار . وفي الوقت نفسه تزدهر المطاعم الفاخرة ، والنوادي الليلية ، وبيوت الدعارة الأنيقة ويكثر روادها ، تنفص برجال المال والأعمال الذين أقادوا من هبوط سعر العملة ، فيعثرها بلا حساب في هذه البؤر .

وقصة « المسلة السوداء » ممتلئة بسخرية لاذعة ، استعان بها الكاتب لحلم القيم والمعاقد التي يؤمن بها

كل ما هو باطل ، ويثور ضد الظلم والخور ، و « لأنه أصبح يعتقد أنه مسئول عن كل ما يجري فوق هذه البسيطة ! »

ولا يخفى على القارئ أن « بودمر » هو « ريمارك » يترجم لنفسه ، وقد عمد خلال عرض آراء بطل قصته ، وتكوين ملاحظاته ، إلى تصوير الحال التي كانت عليها ألمانيا عام ١٩٢٣ تصويراً غاية في الصلوق والواقعية : فقد استعرض كارثة انهيار سعر العملة الألمانية وهبوط المرتبات إلى الحضيض ، فكان أن حشر صغار المندخرين كل ما جناه من مال طوال عزمهم ، وتردى أصحاب المعاشات من الشيوخ وشبابي الحرب في فقر رهيب مدقع ، على حين أثرى رجال الأعمال والصناعة والبورصة ثراءً خيالياً فاحشاً .

وهكذا ألقى أصحاب المزيمة وكل تبعاتها على أكتاف الفئة الكادحة ، وقد أدى التضخم المالي إلى ضياع « الأمانة والكسب الحلال » ، وساعد قراصنة الصناعة والمال على جمع الثروات الطائلة . ويشهدنا « ريمارك » ، خلال تلك الآونة التي ساد فيها التضخم والبطالة ، والتضكك الاقتصادي ، على مولد التآزيم ، وينعت العسكرية الألمانية ، وكيف ربما لألمانيا مصيرها المظلم ، وأدباً بها إلى الكارثة .

ويقرر « ريمارك » أن السبب الرئيسي في عودة « عقلية الحرب » إلى الحياة هو القضاء على ثورة ١٩١٨ بلا هوادة ولا رحمة ، نتيجة لخيانة الزعماء « الاشتراكيين الديمقراطيين » ، والمهادنة التي تمت بين الجمهورية « البرجوازية » والأوساط الحاكمة في ألمانيا القيصرية . ويذكر الكاتب بمرارة كيف أن جمهورية « فايمار Weimar » لم تقرب أى واحد من القضاء والموظفين والضباط الذين كانوا يعملون في نخلة الحكم البائد ولم تسهم بسوء ، وكيف كانت سخية في صرف معاشات القواد والضباط التقداى ، حتى أصبح هؤلاء دعامة الرجعية .

ويتطرق « ريمارك » في آخر فصل من فصول قصته

التضحية بجيل جديد ، وإبراده موارد التهلكة تحقيقاً لمنافعهم وآربهم الخيسة .

ولقصة « المسلة السوداء » عنوان آخر يفسر مقاصدها وهو : « تاريخ شبيبة مغصوبة الحق » ، تلك الشبيبة التي اكنوت بنيران الحرب العالمية الأولى وراحت ضحية لها . وفي هذه القصة ، يتخلل « ريمارك » عما سبق أن أبداه من آراء في هذا « الجبل الضائع » ، ويتحول إلى تحليله تحليلاً أكثر عمقاً وأعظم دقة .

ولم يكن سبب مأساة هذا الجيل ما رآه أفرادها من أهوال ومحن أثناء حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ ، بل الأهم من ذلك ما حدث في ألمانيا بعد الحرب من وقائع مادية تكمن فيها بقور الفاشية وأسباب الحرب العالمية الثانية . وهكذا تضككت أواصر الصداقة التي ارتبطت عراها بين الجنود في ميدان القتال ، وانقسم المحاربون القداماء فريقين متحاذين متناحرين : الفريق الذي تكوّن منه فيما بعد صفوف « فرقة الصاعقة » S. S. ، والفريق الذي رجع به في معسكرات الاعتقال .

هذا ولم يشر « ريمارك » إلى عناصر القوى التقدمية التي تصدّت للرجعية ، وقاومت الدعوة إلى الحرب ؛ ولكنه يتحدث عن القرن العشرين فيقول في سبهم مريد : « إنه عصر الصناعة والتقدم والحضارة ، وعهد اتساع نطاق الثقافة والعمار ! » .

ومع ذلك ، فإن « المسلة السوداء » ليست قصة القتل واليأس ، فالكتاب وإن لم يعرض إلا للمحات خاطفة من المقاومة الارتجالية المضطربة التي قامت تتصدى للفاشية وتحاول القضاء عليها فإن هذه الرؤى المابرة تحوى في طياتها الجانب الأكبر من قيمة هذا الكتاب ؛ فهي على قلتها تلقى شعاعاً ثيراً غامراً من التفاؤل والشجاعة يبده ظلمة التشكك والتشاؤم .

ومن ثم يؤكد « ريمارك » عن ثقة وبقين ضرورة العمل على مكافحة الفاشية ، والحيولة دون عودتها إلى الظهور ؛ ويدعو بقوة وإصرار إلى مقاومة تلك المحاولات التي ترى إلى دفع العالم في هاوية حرب عالمية جديدة لن تبي ، ولن تنز .

المجتمع « البرجوازي » ، ولتكشف القباب عن قسوة الواقع وبشاعته . وما يدعو إلى الأسف أن نزعة الكاتب إلى الواقعية في الوصف تنجح به أحياناً إلى أن يجعل الوصف « المكشوف » غايته ؛ بيد أنه في أغلب مواقفه يؤكد النزعة الانسانية التي جعلها هدفاً لقصته .

وكما يندى مقت الكاتب للحرب وبغضه للفاشية هذا التهمك والسخرية الذين يسودان القصة ، كذلك يندكيان في الكاتب روح العطف والإشفاق على الفقراء والكادحين . ويعمد « ريمارك » في كل مرحلة من مراحل قصته إلى أن يبرز صورة ضحايا الحرب ، ويعملها ماثلة للأذهان ، ويقرنها إلى صور تلك الفئة الجشعة المسحورة من مثيري الحروب ومستغلّيها ؛ كما يحمل على الداعين إلى الثأر والانتقام ، والمتظلمين من التعويضات ، ويعيب عليهم رياءهم المصطنع وفتاقهم البغيض .

وفي أحد فصول القصة يورد « ريمارك » وصفاً لحفل أقيم بقرية من قرى ألمانيا بمناسبة إقامة نصب تذكاري لشهداء الحرب ، فيفضح قسوة وعنف الأساليب والوسائل التي يتبعها دعاة الوطنية لتعريب الجماهير ، ولعبث بأذهانها ؛ فقد استغل الحفل لإثارة النفوس ، وحجها على الثأر والانتقام ، وخاصة أثناء ولجة « ذكرى الشهداء » ، و « الحفلة الوطنية الراقصة ! » ؛ فيلمغ كل من يأتي تأييد القومية المتأججة ويرفض تعضيدها - بالخيانة والعقوق ؛ ويوقد « فولكنشتاين » - رئيس رابطة المحاربين القداماء « نار الحقد والبغضاء في نفوس جماعة من الدماء ، فيفتك هؤلاء بمعامل من مشوهي الحرب ، لا لشيء إلا لأنه رفع راية الجمهورية بدلاً من لواء الملكية ! . هذا ولا يتورع الداعون إلى الثأر عن التلاعب بمعاني الصداقة والحب ، واستغلال ذكرى قتل الحرب « فكان أن صار الموتي الذين لا حول لهم ولا قوة ضحية للآلاف من أمثال « فولكنشتاين » الذين لم يعرفوا لهم حرمة ، بل عمدوا إلى استغلالهم وفقاً لأغراضهم وأهوائهم الدنيئة تحت ستار من الحجة الزائفة والوطنية المصطنعة ؛ كما لا يتروء مستغلو الحروب وتجار السلاح عن

ولكن المصيبة أن قادتهم كانوا يفتقرون إلى الذكاء في قيادة رجالهم قيادة صحيحة .

وفي ذلك يقول دوتور : « إن الغباء هو العلة في فقدان الحرب أولاً وأخيراً » ، ولكن لماذا كان القادة على هذا القدر من الغباء ؟ ، إن السبب هو العداء السخيف بين « قوى المحوذات » و « لابسى القبعات العالية » ، أى بين العسكريين والسياسيين الحكام في فرنسا ، هذا العداء الذى وجد منذ عام ١٨٨٥ عندما استعملت لأول مرة كلمة « رجل الفكر » .

« وانتبى أمر هؤلاء المفكرين إلى أن الذكاء نهاية في ذاته لا وسيلة للسود والمجد كما كان يظن . . . وقد أصبح الرجعيين أعداء هؤلاء يرونه في صورة أستاذ من الحزب الراديكالى ، كما كان اليساريون في فرنسا أعداء للفن ووسائله » .

وفي رأى دوتور أن رجال الفكر قد كسبوا إلى جانبهم الرأى العام الفرنسى بعد سنة ١٩١٨ بسبب العدد الهائل الذى قتل في الخنادق ، فقد عززت تلك التضحيات وجهة النظر الواقعية ، وهى التى تقم وزناً للبطلية ، وكانت نتيجة لها واضحة في شخصية الشاوش « سبي » .

« فقد تنازع الشاوش وأجبان : واجب الولاء لوطه وواجب نحو الإبقاء على حياة رجاله ، ولهذا لم يكن غريباً أن يصعد لواجبه الثالث . إن فرنسا مزدهمة بأبطال الشاوش « سبي » ، أناس يميني انحلال فرنسا بإخلاص ، ولكنهم يسكنون ملك الأمم التى لم تده تلوين بمقدراتها القوية ، وذلك في عارستهم تقصصاً للتغاضى والتغصية » .

وما زالت الروح السائدة في فرنسا اليوم هى روح هزيمة سنة ١٩٤٠ ، وهى الروح التى أقصت ديجول عن الحكم ، والتى تدفع الفرنسيين إلى التفاخر « بالهزائم الخبيثة » ! فيطلقون على أحد ميادين باريس « ميدان ناريفك » ، ويحرضون على تشيدين فضيلة من فصائل

« ناريفك ميناء في الترويج هاجسها قوات فرنسية - إنجليزية بقيادة جنرال أوكسك الذى تولي القيادة بعض الوقت في ميدان الشرق الأوسط وكان هذا في أوائل مايو سنة ١٩٤٠ وأمكن الاستيلاء على الليناء في ٢٨ من مايو ولكن لم يلبث الحلفاء أن اضطروا لإخلائها بعد أقل من أسبوعين من احتلالها وتصرف في تاريخ الحلفاء باسم « هزيمة ناريفك »

خيال المقاشة

تصليق للتأقديول جونسون
على كتاب جان دوتور

Jean Dutourd : Les Aaxix de le Marnes

قرأت هذا الكتاب « تاكسيات المارن » بسرور كبير وسخط متزايد ، كان دوتور مجتهداً صغيراً في العشرين من عمره عندما انهارت الجبهة الفرنسية في سنة ١٩٤٠ ، فبعد أن تفككت الوحدة التى هو من أفرادها ، سار وأربعة من زملائه يقدمهم الشاوش « سبي » عربياً في ولاية بريتانى ، وأخيراً استسلموا في « أوريه » . كانوا يعرفون أن فرنسا خسرت المعركة ، وأن قادتهم حق ، وكانوا لا يشعرون بأى واجب لانتقاء عار فرنسا بعمل يائس من أعمال البطولة ، وفي عشر السنوات ، حقبة الانحلال التى تبعت تحرير فرنسا أدرك دوتور - وقد أصبح روائياً ومؤلف مسرحيات ناجحة - طبيعة مأساة سنة ١٩٤٠ ، والممدى الذى تقف فيه كحد فاصل بين فرنسا القديمة وفرنسا الحديثة .

وسأل دوتور نفسه : لماذا اخضعت الجراحة في الجليل الجديد وضاعت قوة القصور والتين بفضلها نجت فرنسا على ضفاف المارن في سنة ١٩١٤ ؟ ، ولماذا لم تكن هناك « تاكسيات » توجه إلى السين في سنة ١٩٤٠ كذلك التى وجهت إلى المارن في سنة ١٩١٤ ، ومكنت من إنقاذ الموقف أمام باريس .

وكان استنتاجه الأول هو أن الهزيمة حاقت بفرنسا نتيجة الغباء ، فعندما أعلنت الحرب استهوت الحكومة الرأى العام بقولها : « سنكسب الحرب لأننا نحن الأقوى » ، وكان هذا صحيحاً فالقوات الفرنسية وحدها كانت أكبر عدداً من القوة التى استخدمت في الهجوم النازى ،

« يشير الكاتب إلى المدد الذى طلبه وجوز في مقبلة المارن سنة ١٩١٤ وحشد له تاكسيات باريس للعتيقة ، و بفضل هذه التاكسيات استطاع كسب معركة الدفاع عن باريس .

نسخة ، وأن يصفق له حشد من أعضاء المجمع الغوى ، قال زولا : « إن عقل كعفة مليئة بالآثات الثقيل الذى يصعب تعديل أوضاعه » ، ولكنه على الأقل كان أثنائاً متنبأً ثابتاً على الزمن ، أما عقل دوتور فقد تراكمت فيه مجموعة متباينة الأشكال اختبرت في غير نظام ، وتظهر بينها بعض القطع الأصلية التى تكاد تضيق بين مقتنيات « سوق الكانتو » بمثلها أفكار ماكروويجي وريشارول وأراجون ، وتختلط فيها أسرة الوجوديين و « مقال فحم » الشيوعيين و « كتب » أندريه جيد و « بوريهات » شاتوبريان ، وأرفف فولثير ، وعليها رزم من الجريدة الغزلية المعاصرة « البطلة المشدودة الوثاق »

إن كتاب جان دوتور في الواقع يرسم صورة حقيقية دقيقة للإحياء السيكلوجي لفرنسا ، حتى هذا التصوير جاء بالصلصة لا عن قصد ، ويشير دوتور إلى أن الكثيرين من الفرنسيين يعتبرون ذكرياتهم حقاً لهم . وكتابه في حملته يؤكد أنه هو نفسه يشاركتهم هذه الفكرة الخاطئة . ويشعر أغلب الفرنسيين في قرارة أنفسهم بأن العالم ملزم بالقيام بمحزهم ، وأن فرنسا قد اختزنت كنزاً من وأس المال التاريخي تستطيع أن تعيش على « فوائده » ما بقيت الحياة في العالم ، ولكن لم يعد في عصر « التأميم » مكان لأمة تعيش كما كان يحيا ذوو الأملاك وأصحاب الأسهم والسندات .

إن المهانة التى كانت نصيب فرنسا بعد الحرب سببها أن فرنسا لا تريد الاعتراف بواقع الحياة الحديثة ، وما أشبه فرنسا كلها بالشركة العالمية لقناة السويس !! إن تبعه هزيمة فرنسا سنة ١٩٤٠ تقع على بريطانيا وأمريكا لأنها حملتا فرنسا مسئولية الاحتفاظ بمقررات فرساي ، ففي عشرين سنة من هذا القرن ، ورومون يونانكارية في رئاسة الوزارة ، والإنتاج الصناعي يتقدم مزدهراً ، كان من الواضح أن فرنسا تستطيع القيام بهذا الواجب ، ولكن بعد عام ١٩٢٩ هبط الإنتاج الصناعي

المدرسة الحربية بسان سير باسم « فصيلة » دين بين فو * . * . لقد استسلمت فرنسا لعقيلة « الاستشهاد » ورضيت صاغرة بفكرة أن الفشل ليس أكثر من سوء جند ، ورائدهم اليوم هو : « لا داعي لعمل شيء » ، وهي الحكمة التى ساس بها إدجار فوور حكومة فرنسا وقتاً غير قصير !! ، إن أمثاله من الرجال الذين بلغوا الخمسين ، أولئك الذين كانوا يساقون شباناً سوق النعاج ليقدموا طعماً لثيران المدافع سنة ١٩١٤ هم الآن حكام فرنسا ، إنهم هم الجبل المعقود الحقيقي ، وهم الذين يصطلون بنار الهنة .

ولكن ماذا يقدم دوتور بعد هذا الحديث الغاضب ؟ وأى علاج بعد هذا التشخيص ؟ هنا يخفق الكاتب إخفاقاً كبيراً ، إذ يكتب :

« إنني أكره المستقبل ، مستقبل العالم إن يكن في خلال الحرية ، إن المستقبل البوليس .. البوليس الأمريكي أو الروس أو الصينى وربما الهنئى » .

إن البطل في معنى دوتور هو الإمبراطور الروماني يوليانيوس المارقي الذى ركز قوى الإمبراطورية الرومانية نحو إحياء الماضي ، ولكن المسيحية غلبته بل قضت عليه . لقد واثت دوتور السعادة واستراح باله ، وهذا سنة ١٩٤٣ وهو يعمل بين أفراد المقاومة السرية ، ويقول عن هذا :

« إنني أسير وحيد في طريق ظلم تفوح منه رائحة مصارف المياه ، وأنحس في لذة المسلس الذى يملأ الجيب الأمن لسطق ، فلان أعرف من هو عدوى ، وأتوهم بما حل أن أفضل » .

وهذا الكلام لا طائل تحته ، ومن غير المفهوم أن يباع من هذا الكتاب في فرنسا وحدها خسون ألف

* * * دين بين فوور عنوان الهزيمة الساحقة لفرنسا في الهد الصينية ، وقد أظهر جنود فيتنام الشمالية في دين بين فو بطولة رائعة وأدى هذا إلى بداية المفاوضات التى دارت في جنيف بإشراف الأمم المتحدة وانتهت بإعلان استقلال فيتنام الشمالية في سنة ١٩٥٤ ، وقد أبدى الكثير من زوار باريس تعجبهم من تسمية استعراض ١٤ يوليو « استعراض المفض » وكانوا يسألون : « إلى أى نصر يشيرون ؟ »

وقد اشتمل المؤتمر هذا العام على الشعب الثلاث الآتية :

(١) شعبة البحوث المتكثرة ، وفيها ثلاث حلقات هي :

١ - حلقة العلوم الرياضية والطبيعية .

ب - حلقة علوم الحيوان .

ج - حلقة علوم الكيمياء والجيولوجيا .

(٢) شعبة المحاضرات العامة ، اشتملت على دراسة الموضوعات الآتية :

١ - الأراضي الجافة .

ب - البترول .

ج - الموارد الزيتية والدعنية في البلاد العربية .

د - التطورات الحديثة في تركيب الذرة .

هـ - الثروة المائية في البلاد العربية

(٣) شعبة المصطلحات

وقد عنيت هذه الشعبة بالنظر في توحيد الترجمة العربية للمصطلحات التي نشرها الاتحاد العلمي العربي في علم الطبعة ، كما عني بدراسة المصطلحات التي سبق عرضها في المؤتمر الثاني ، وهي المصطلحات الخاصة بعلوم الرياضة والنبات والحيوان والجيولوجيا .

ولا شك في أن المحاضرات والبحوث التي أقيمت في المؤتمر والتي أرسلت إلى لجانه ستكون عند نشرها مرجعاً قيماً للعلماء والمتعلمين .

• • •

الاحتفال بالذكرى الرابعة

للقصاص صلاح ذهني

احتفلت جمعية الأدباء بالقاهرة مساء الحادى عشر من سبتمبر بالذكرى الرابعة لوفاة المرحوم القصاص النابه صلاح ذهني .

وقد بدأ الحفل بكلمة للأستاذ يوسف السباعي سكرتير عام الجمعية جاء في ختامها « لقد كان آخر إنتاج صلاح ذهني هو الكتاب الذي قدمه له نادى

باستمرار ، وبدأت فرنسا تكشف عن حقيقة سبها ، بل وتحس بهذا ، لقد أسست فرنسا كالتنصيب الذى يوضع في الحديقة ليعبد الطير عن الثمار ، أسست « خيال مقائة » يسانده حلفاء مهودو القوى .

إن المسئول الأكبر عن متاعب فرنسا هو الجنرال ديغول فإنه قد أقام هذا « الزوال الخشبي » مكانه من جديد ، وأقنع الكثيرين من مواطنيه أن هذا التنصيب لم يسقط أبداً ، وخرجت فرنسا من الحرب محتفظة بامبراطوريتها مناسكة ، وعضواً من بين أعضاء الأمم الأربع الكبار ، ولو أنها لم يعهد إليها بتبعات ذات خطر لأن الأمريكيين خرجوا من الحرب موقنين بأن فرنسا لن تحارب مرة أخرى . إن وقوف فرنسا بين الأربعة الكبار مسألة شكلية لا أكثر ولا أقل ، والمظهر بحاجة إلى تكاليف وأعباء ، وما هي ذى اقتصاديات فرنسا تتزف دماء وأموالاً في الجزائر ، لأنها تعرف أن فرنسا بدون الجزائر لا مظهر لها بين الدول العظمى ، وثقاقان بين فرنسا وإيطاليا لنفهم هذه العقلية ، خسرت إيطاليا الحرب وخسرت مستعمراتها في نفس الوقت وكان ذلك من حسن حظها لأنها لم تعد تنظر إلى نفسها كدولة عظمى ، ولا يهمها أن يُنظر إليها كدولة عظمى . . .

إن مأساة انهيار فرنسا سنة ١٩٤٠ ليست في أنها حدثت لأن فرنسا لم تتعلم الدرس الذى لقتته لها الهزيمة النكراء ، « وفي فرنسا » - كما يقول دوتور - « تذهب العظام والعبر عفاء » .

« عين ألف »

المؤتمر العلمى العربى

عقد في بيروت المؤتمر العلمى العربى الثالث من العاشر إلى العشرين من سبتمبر ، وقد اشتركت في هذا المؤتمر الوفود الرسمية للدول العربية كما أسهم فيه مندوبو الجامعات والهيئات العلمية العربية ، والكثير من العلماء والباحثين العرب .

غرسها ، فإن الفنون تنفخ في الحركات الكبرى روح الحياة ، وترتفع بشئون الناس من عالم الخبز والجبن إلى عالم الفكر والروح .

وإن إيمانى الكامل بطهارة نفس قواد حركتنا ولتقى الثامة بقوتهم الروحية كلاهما يجعلنى ما زلت أأمل أن يجعلوا بدفن هذه الفنون السوقية الفثة ، وأن يعملوا - فى عالم الفنون - على مسك النقد السليم ليطرد النقد الزائف الذى ملأ الأسواق واقتحم على الناس عقر دورهم عن طريق السينما والمسرح والإذاعة فى الأدب الرخيص . أشكر إلك هم رجال الثقافة والفن إذ يرون النشاط الاجتماعى والاقتصادى مثلاً فى الندوات والمحاضرات ، ويسمعون كل يوم بقرارات ومشروعات عمرانية جليلة ، بينما الفن خافت جرسه ، ينكر أن تتكلم باسمه تلك الفئة المبتذلة التى كانت ، وما زالت ، حرباً على الفنون . فى سبيل الاتجار بمخدرات الفنون .

لماذا لا يجتمع رجال الفن والثقافة ليتدبروا أمورهم وليتقدموا مرحلة الكلمة إلى رجال الثورة بمقترحاتهم ؟ وجهر من هذا ، لماذا لا يوحى رجال الثورة إلى الوزراء أن يتفقوا فيما بينهم على أن تتولى وزارة من وزاراتهم المتعددة شئون الثقافة ، لقد حسب أن وزارة الإرشاد القومى جاءت لتتولى هذه الشئون على أساس من الخلق والابتكار والتنظيم بحيث يتم لها فى أمور الثقافة والفن ما لوزارة المعارف فى شئون التربية والتعليم .

لقد أهبت فى مناسبة من المناسبات برجال الفن والفكر أن يولوا هنا الموضوع حق من العناية ، وأن يعملوا على إقامة حافة دراسية من رجال الأدب والمسرح والسينما والتصوير والحفر والموسيقى يتداولون فيها شئون الثقافة ، واقتربت أن تنتهى هذه الحلقة إلى إنشاء مجلس تشمية الإنتاج الفكرى إلى جانب سمية فى شئون التعبير والاقتصاد ، إن ذلك خير من أن تنوزع الجهود فى لجان مرتجلة ميسرة الخلق ، فالأمر ليس خاصاً بفريق من الناس أو بمدرسة أو فرع من فروع الفن ، وإننى الآن

القصة بعنوان (جاء الخريف) ولقد جاء الخريف إلى صلاح مبكراً ، أشد تبكيراً مما يتوقعه إنسان ، وعصفت ريح المرض به عصفاً فتركه بيتنا فى آخر أيامه كأنه ورفى جف أو عود ييس .

وتحدث بعده الأستاذ مرسى سعد الدين عن « الأيام الأخيرة من حياة صلاح ذهنى » ، وتبعه الأستاذ فوزى العتيل ، ثم الأستاذ يوسف الشارونى فتحدث عن « فنية القصة القصيرة عند صلاح ذهنى » .

وقد اختتم الحفل بكلمة للأستاذ توفيق حنا ، فتحدث عن « مصر بين الاحتلال والثورة » الصورة التى قدمها صلاح ذهنى ، واختار للدراسة النقدية فيها قصتين هما « حديث عيسى بن هشام للمويلحى » ، وقصة « عودة الروح » للأستاذ توفيق الحكيم ، ورأى أن هذه الدراسة النقدية تعتبر خطوة فى طريق جديد ، جدير بأن يسير فيه شباب النقاد ليسجلوا للمصور التاريخى صورها ، ولينبهوا الأذهان إلى ما للعمل الأدبى من حظورة ، وس حقوق يجب ألا تنسى فى غمار الأجداد .

• • •

لقد كان « صلاح ذهنى » صفيّاً بقطاً ، وكان يعنى بمشكلات الفن ومسائل الفكر ، والكثير من مقالاته تكشف عن هذه الروح القوية الوثابة التى كانت فيه . وبهذه المناسبة يسر « المجلة » أن تقدم مقالاً كتبه فى مطلع سنة ١٩٥٣ بصور يقطه وألمعيته وبعد نظره ، ومن يدري ؟ فربما كانت هذه المقالة من البواشع القوية التى انتهت إلى إنشاء المجلس الأعلى للفنون والآداب ، رحمه الله رحمة واسعة .

• • •

« للفن روح الأمة وعنوان حضارتها . ولن تجد عهداً من العهود الزاهرة فى التاريخ إلا كان الفن روحه ولحمته وسداه ، بل الفن هو أعظم ثروة توريث الحضارات لأعقاب الأقباب .

وكما أن حركات التحرير الكبرى تغنى الفنون وتروى

من رجال الموسيقى والمشرفين على شئونها وأصحاب الأمر في مصيرها ..

ليس رجال الموسيقى فقط وإنما أيضاً رجال أغلب الفنون ، المسرح والسينما .. والأغاني إلى آخر أنقاض العهد الماضي الذين لا يفهمون من الفن إلا أنه طرب وهو في ساعة فراغ ضائعة ..

لإني ألع أيضاً في أن يتألف هذا المجلس ، وأرجو أن يقرأ هذا الكلام المسئولون من رجال الثورة ورجال الوزارة .

لجنة دراسة الموسيقى الشرقية :

● كان المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب قد وافق على اقتراح لجنة الموسيقى بالمجلس ، وهو تنظيم حلقة بحثاً تتناول أسس الموسيقى المصرية .

واستعداداً لهذه الحلقة ألفت لجان لتأليف الموسيقى الغنائي والآلي ، ولتنظيم المقامات والضرروب (الأوزان) ، وتنسيق وسائل تدوينها ، ووضع مناهج تعليم الآلات الموسيقية الشرقية ، ومحاولة تصنيفها تصنيفاً علمياً ، حسب قواعد التوزيع الأوركستراي .

وألفت لجنة خاصة لدراسة مشكلة المشكلات في الموسيقى المصرية ، وهي مشكلة السلم الموسيقي ، وينتظر أن ينتهي الإعداد قريباً ، ثم يعلن عن موعد افتتاح الحلقة رسمياً قبل نهاية العام .

دراسة تاريخ الفنون :

● وكان المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب قد أوصى بإنشاء دراسات في تاريخ الفنون بكلليات الجامعة والمعاهد العالية التي تخرج أساتذة التاريخ والآداب للمدارس الثانوية .

وقد شكلت لجنة بوزارة التربية والتعليم لتنفيذ هذه التوصية ، كما وافقت جامعة أسيوط وعين شمس على تدريس هذه المادة ، واقرحت جامعة عين شمس

أججد هذا الاقتراح لإنشاء هذا المجلس .

لإني أكتب إليك وألح أن لا ينتهي أمر الفنون إلى مقال هنا ويقال هناك ، ولجنة لا هنا ولا هناك ، إني ألح في أن يتولى مجلس الثورة الأخذ بناصر المظلومين المغلوبين على أمرهم من أهل الفن والفكر كل ذنبهم أنهم أحبوا الجمال والخير ، وآمنوا بأن الإنسان بالخير وحده ليس يعيش .

.. .

هذه هي الرسالة التي جاءتني منذ أيام تعليقاً على كلمتي عن حاجتنا إلى تربية فنية ..

وليعفني القراء من ذكر اسم مرسلها فلعله لم يكن يقصد أن تنشر على الناس ، فهو رجل علم وثقافة وفن منصرف إلى أداء رسالته عن الكتابة في الصحف .

ومع ذلك فلأن ما في هذه الرسالة من أخطر الموضوعات ، إنه يثير مسألة الفنون ومستقبلها في مصر ويلمس من بعيد إلى لجاننا الفنية المختلفة التي تتعقد وتعمل دون جدوى منذ أعوام ، بل دون أن تصنع شيئاً في وضع برنامج ضخم لتربية الشعب كله تربية فنية تخلق منه شعباً عظيماً ..

إنه يشير إلى إنشاء مجلس لتنمية الإنتاج الفكري والفني .

مجلس يتولى وضع سياسة طويلة الأجل لإنشاء وتعمير صحراء الحياة الفكرية والفنية التي تعيش فيها ..

ولست بحاجة إلى إن أقول أن هذا المجلس شيء آخر غير لجان الموسيقى والمسرح والسينما الموجودة الآن ، وهي لجان أعضاؤها هم أعضاؤها ، أعضاؤها أغلبيهم ممن يجب أن تحارب أفكارهم وعقلياتهم السياسة الجديدة لبناء الدولة الجديدة ، بل إن أول مهمة أمام مجلس الإنتاج الفكري والفني هي كهمة الطبيب الذي يواجه مريضاً يشكو فساد إحدى رثتيه ، مهمته هي ضغط هذه الرثة ومنعها عن العمل ، وما هذه الرثة إلا « الطغم الخالي »

يعتني لتاريخ الفنون لإحداها لكلية الآداب ، والأخرى لكلية البنات .

وسيقصر منهج تاريخ الفنون ، على الفنون الرئيسية التي ظهرت في العصور القديمة والوسطى والحديثة .

ويمكن تقسيم المنهج من حيث الأهمية إلى ثلاثة أقسام :
(١) القسم الأول ، خاص بالفن المصري .

(٢) القسم الثاني ، خاص بفنون الشرقي الأدنى والوسطى في العصور القديمة والوسطى ، لما كان لها من صلات وعلاقة بمصر ، ولما خلفته بعض هذه الفنون من أثر في الفن المصري .

(٣) ثم تأتي في المرتبة الثالثة ، الفنون الرئيسية الأخرى الشرقية والغربية .

ونظراً إلى أن دراسة التاريخ قد اتجهت الآن نحو دراسة للحضارة ، فإن ذلك سيخفف كثيراً من الأعباء على الطلبة والأساتذة حيث يمكن لمدرسي التاريخ الحضاري أن يعنون بتاريخ الفن .

مهرجان الفن الصيني بالقاهرة :

● نشأت صداقة قوية وحُب متبادل بين الشعبين الصيني والمصري ، وثقتهما مركز الشعبين التالدين في تاريخ الحضارة ، وجهادهما الطويل للتخلص من نير السيطرة الأجنبية ، وآخر مظاهر هذه الإلفة بين الشعبين وحكومتيهما ، تبادل الإنتاج السينمائي .

وقد استمر مهرجان الفيلم الصيني بالقاهرة أسبوعاً كاملاً في شهر سبتمبر ، عرضت فيه أفلام « ضحية العام الجديد » و « أبطال التحرير » و « أغنية الصحراء » و « حسن وجميلة » و « زواج بنت السماء » و « استكشافات نهر يانج تسي » .

وكلها أفلام طويلة ، تقدم مناظر بلاد الصين ، وتعرض صور حياة الشعب التحريرية ، ونفسيته ، وطبيعته .

كما سافر وفد مصر إلى الصين الشعبية في فجر الأحد الثاني والعشرين من سبتمبر لعرض نماذج من صناعة الفن السينمائي المصري على الشعب الصيني .

السياحة في إيطاليا :

● يزداد عدد السائحين الأجانب الذين يقدون إلى إيطاليا هذه الأيام ، وقد بلغ عددهم عام ١٩٥٦ على ما جاء في الإحصائيات الأخيرة (١٢,٦٦٥,٠٠٠) أى بزيادة قدرها ١٥٪ بالنسبة لعام ١٩٥٥ ، ولا يشمل هذا العدد أولئك الذين يجتازون مناطق الحدود تبعاً لإقامتهم قريباً ، سعيّاً وراء كسب قوتهم اليومي .

وكان أكثر هؤلاء السائحين من الألمان الذين وصل عددهم إلى (٩٩١,٠٤٧) في النصف الأول من السنة مقابل (٨٥١,٨١٥) عن المدة نفسها من سنة ١٩٥٥ ، وبأى بعد هؤلاء على التوالي السويسريون ، والأستراليون ، والفرنسيون ، والإنجليز ، ثم الأمريكيون ، وإن كان كثير من السويسريين والفرنسيين لا يقضون في إيطاليا

غير يوم واحد

وقد لوحظ أن الكثيرين من هؤلاء السائحين لا يسيطون أيديهم في الإنفاق حتى أن متوسط الإنفاق اليومي قد هبط تدريجياً في السنوات القليلة الماضية .

وتغزل الغالبية العظمى من السياح الطبقات الوسطى ، وهم يفضلون عادة الإقامة في الفنادق وفي النزل المتواضعة ، ويفكرون مرتين قبل شراء السلع السياحية وما إليها .

وأدت هذه الزيادة في عدد السائحين إلى زيادة نسبية في الدخل القلدي ، وإذا ما حسبنا المبالغ التي وردت للخزانة العامة وأجرينا تقديراً لما يصرفه السائحون دون التيلغ الرسمى ، وما ينفقونه في شراء البضائع الإيطالية والمهدايا التذكارية خرجنا بنتيجة هامة : وهى أن النشاط السياحي في إيطاليا حقق دخلاً بلغ حوالى ١٧٣ مليوناً من الجنيئات .

المتحف بصفة خاصة نشاط المكتشفين والعلماء بالقارة الأفريقية .

● تم الاتفاق بين الحكومة الإيطالية ومؤسسة التربية والتعليم والثقافة (اليونسكو) على إنشاء « المراكز الدول للأبحاث الخاصة بالحفاظ على التراث الثقافي وصيانه » . بمدينة روما .

هذا وسيضع المركز تحت تصرف الدول الأعضاء في اليونسكو الوسائل الفنية التي تستعمل لحفظ وصيانة الآثار والمتحف والمخطوطات والكتب القديمة .

ميلاد البوصلة

يبدو أن البوصلة ظهرت فيما بين القرن العاشر والثاني عشر الميلادي ، ولقد جهد بعض الباحثين في إثبات أنها كانت معروفة قبل ذلك الوقت ، وأن الرحلات البحرية في العهود الغابرة لم تكن ممكنة دون استعمال البوصلة ، ولكنها كانت محاولات تعوزها الأدلة ، في حين أن هناك ما يدل على أن وسائل ملاحة غير البوصلة كانت معروفة .

وليس من الراجح أن يكون رجال الملاحة أول من اخترع البوصلة ، والأقرب إلى الاحتمال أن تكون البوصلة قد عرفها سكان الأرض الثابتة قبل أن ينقلها الملاهون إلى البحر ، وأن يكون انتقلها واستعملها على أيدي البحريين قد تم تدريجاً .

وقد اتفق الرواة على أن أول شكل للبوصلة كان حجراً مغناطيسياً مثبتاً بلوح من الخشب يطفو على سطح الماء . ثم تحول هذا إلى إبرة ممغنطة غرست في عود من البوص .

وأول ما يظهر في الكتابات الغربية عن البوصلة ، يصف هذا الشكل الأخير ، وذلك حوالي سنة ١١٨٧ م ويتكلم عنه كما لو كان شائع الاستعمال في ذلك الوقت ؛

● « وقد كان عدد الوافدين إلى مصر من الأجانب في سنة ١٩٥٤ - (٣٤,٤٨٧) ارتفع إلى (٣٩٩,٩٨٨) في سنة ١٩٥٥ وإلى (٣٦٨,١٩١) في سنة ١٩٥٦ ، ويعتبر هذا دليلاً على استمرار نمو السياحة في مصر ، فإن عدد الزائرين الذين قضوا على الأقل ليلة في مصر كان في سنة ١٩٥٦ - ١٧٠ ألفاً ، على حين كان في سنة ١٩٥٥ - ١٤٩ ألفاً ، فالنقص طرأ في سنة ١٩٥٦ ، على السائحين العابرين « الترانسيت » ، وكان هذا النقص بسبب العدوان الذي أوقف العمل في المطارات » .

« وتقدر مصلحة السياحة ما أنفقه السائحون في مصر في عام ١٩٥٦ بنحو عشرين مليوناً من الجنيهات ، وهو رقم يمكن أن يرتفع كثيراً ، لو أولى المواطنون ، والمهيتات الأهلية ، ورأس المال الوطني ، السياحة العناية التي تستحقها ، والتي تتوفر عناصر النجاح لها في بلادنا توافراً لا نظير له في بلد آخر » .

● قامت أوركسترا « المسرح الملكي » بمدينة كوبنهاجن صيف هذا العام بحفلاتها الموسيقية في الهواء الطلق ، يزكن من أركان آثار روما القديمة (معبد الإمبراطور ماكزانس) وقد أعد برنامج هذه الزيارة بناء على الاتفاق المبرم بين الدانمارك وإيطاليا في العام الماضي والذي كان الغرض منه توثيق الروابط الثقافية والفنية بين البلدين .

ويعتبر هذا الأوركسترا الدانماركي من أقدم الفرق الموسيقية بأوروبا وإن لم تكن أقدمها فعلاً ، إذ يرجع أصله إلى الفرقة الملكية لتافخي الأبواق التي تم تشكيلها عام ١٤٤٨ ميلادية .

● أعيد افتتاح المتحف الأفريقي بمدينة روما للجمهور . ويضم المتحف بجانب النماذج المعمارية والآثار الإنسانية كثيراً من الكتب النادرة والمستندات الهامة التي تصور تاريخ بعض الأمم الأفريقية ، ويرز

فيا بعد لم يعثروا في النصوص والآثار على ما يؤيد هذا الزعم .

وأقصى ما ثبت لديهم هو أن العرب التي تشير إلى الجنوب كانت تحمل آلة ميكانيكية تحمل تمثالا صغيراً متصلاً بمحول وجترير إلى العجلات بطريقة تجعل هذا التمثال يتجه إلى الجنوب أيا كان اتجاه العرب نفسها .

وفي مؤلفات قس اسمه إسكندر نكام يرد وصف لبوصلة هي عبارة عن إبرة مغناطيسية مثبتة في عود من البوص ، بطريقة مقاطعة تجعل منها شكل صليب ، وأن هذا العود من البوص كان يستعمل طوقاً للإبرة في مياه يحتملها إناء .

وفي سنة ١٢٦٩ ظهرت أول دراسة عملية للبوصلة المغناطيسية ، كتبها فرنسي اسمه بيير دي ماريكور ، وفيها نطالع وصفاً لنوعي البوصلة السالفتي الذكر ، ولنوع جديد لا تطفو فيه الإبرة على سطح الماء ، وإنما تدور على محور قائم ثبت من جهتيه . وهذا تحسين هام ، لأنه لا يمكن تصور استعمال إبرة طافية على وجهه عياف في إتقان ، عندما يكون البحر مضطرباً . وقد أضيفت إلى الإبرة المثبتة من وسطها لوحة تبين الجهات الأصلية وفروعها .

وكان هذا أول الطريق الذي سلكته التحسينات في البوصلة حتى بلغت شكلها المعروف في العصور الحديثة . عن « صحيفة معهد الملاحة »

على إن تطور هذا النوع من البوصلة كان بطيئاً ، مما يدعونا إلى الظن بأن التطور السابق له كان بطيئاً هو الآخر . فالراجح إذن أن أول اختراع للبوصلة يسبق هذا التاريخ بسنوات طويلة ، وربما ببضعة قرون .

ويعزى اختراع البوصلة إلى شعوب البحر الأبيض المتوسط . وهو أمر يقتصر إلى برهان ، ولو أن من الراجح أن أول من استعملها — أيا كان مخترعها — هم أهل الشمال الإسكندرانيون (الفينكج) ، كما يعزى اختراعها في رواية أخرى إلى الصينيين ، فثمت أسطورة تتحدث عن الإمبراطور الصيني هوانج — في ، وعن مطاردته لبعض العصاة ، وعن أن الضباب المنتشر في الأفق كان يضايقه . فاستعان بعربة حربية بها علامة (شاخص) تشير إلى الجنوب . وبذلك استطاع أن ينجح طريقاً مستقيماً وسط الضباب ويؤدب العصاة .

وقد انتقلت هذه الأسطورة الصينية القديمة إلى أوروبا على يد الآباء اليسوعيين في القرن الثامن عشر الميلادي . وقد سمعوا في الصين بحكاية شاخص يشير إلى الجنوب دائماً . في حين كانوا على علم بأن لبوصلة الأوربيين تشير إلى الشمال ، فلم تكن لهم مدحوة عن الاستنتاج بأن هذا الشاخص هو البوصلة ، وأن ما كان موضوعاً بالعربة الحربية للإمبراطور هوانج — في هو إبرة مغناطيسية ، وعلى هذا الأساس زعموا بأن الصينيين عرفوا البوصلة منذ سنة ٢٦٣٤ قبل الميلاد . ولكن الباحثين

